



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Acerca de este libro

Esta es una copia digital de un libro que, durante generaciones, se ha conservado en las estanterías de una biblioteca, hasta que Google ha decidido escanearlo como parte de un proyecto que pretende que sea posible descubrir en línea libros de todo el mundo.

Ha sobrevivido tantos años como para que los derechos de autor hayan expirado y el libro pase a ser de dominio público. El que un libro sea de dominio público significa que nunca ha estado protegido por derechos de autor, o bien que el período legal de estos derechos ya ha expirado. Es posible que una misma obra sea de dominio público en unos países y, sin embargo, no lo sea en otros. Los libros de dominio público son nuestras puertas hacia el pasado, suponen un patrimonio histórico, cultural y de conocimientos que, a menudo, resulta difícil de descubrir.

Todas las anotaciones, marcas y otras señales en los márgenes que estén presentes en el volumen original aparecerán también en este archivo como testimonio del largo viaje que el libro ha recorrido desde el editor hasta la biblioteca y, finalmente, hasta usted.

Normas de uso

Google se enorgullece de poder colaborar con distintas bibliotecas para digitalizar los materiales de dominio público a fin de hacerlos accesibles a todo el mundo. Los libros de dominio público son patrimonio de todos, nosotros somos sus humildes guardianes. No obstante, se trata de un trabajo caro. Por este motivo, y para poder ofrecer este recurso, hemos tomado medidas para evitar que se produzca un abuso por parte de terceros con fines comerciales, y hemos incluido restricciones técnicas sobre las solicitudes automatizadas.

Asimismo, le pedimos que:

- + *Haga un uso exclusivamente no comercial de estos archivos* Hemos diseñado la Búsqueda de libros de Google para el uso de particulares; como tal, le pedimos que utilice estos archivos con fines personales, y no comerciales.
- + *No envíe solicitudes automatizadas* Por favor, no envíe solicitudes automatizadas de ningún tipo al sistema de Google. Si está llevando a cabo una investigación sobre traducción automática, reconocimiento óptico de caracteres u otros campos para los que resulte útil disfrutar de acceso a una gran cantidad de texto, por favor, envíenos un mensaje. Fomentamos el uso de materiales de dominio público con estos propósitos y seguro que podremos ayudarle.
- + *Conserve la atribución* La filigrana de Google que verá en todos los archivos es fundamental para informar a los usuarios sobre este proyecto y ayudarles a encontrar materiales adicionales en la Búsqueda de libros de Google. Por favor, no la elimine.
- + *Manténgase siempre dentro de la legalidad* Sea cual sea el uso que haga de estos materiales, recuerde que es responsable de asegurarse de que todo lo que hace es legal. No dé por sentado que, por el hecho de que una obra se considere de dominio público para los usuarios de los Estados Unidos, lo será también para los usuarios de otros países. La legislación sobre derechos de autor varía de un país a otro, y no podemos facilitar información sobre si está permitido un uso específico de algún libro. Por favor, no suponga que la aparición de un libro en nuestro programa significa que se puede utilizar de igual manera en todo el mundo. La responsabilidad ante la infracción de los derechos de autor puede ser muy grave.

Acerca de la Búsqueda de libros de Google

El objetivo de Google consiste en organizar información procedente de todo el mundo y hacerla accesible y útil de forma universal. El programa de Búsqueda de libros de Google ayuda a los lectores a descubrir los libros de todo el mundo a la vez que ayuda a autores y editores a llegar a nuevas audiencias. Podrá realizar búsquedas en el texto completo de este libro en la web, en la página <http://books.google.com>

HISTORIA DEL ARTE

Nº 100

P.
U.3

.....

ES PROPIEDAD

.....

Copyright, 1916,
by Salvat y C.^a, S. en C.

.....

254485

EL RENACIMIENTO
ARTE BARROCO EL NEO-CLASICISMO
ARTE CONTEMPORANEO





Fig. 6 Fuente de Perugia, esculpida por Nicolás de Puglia y sus discípulos pisanos.

gran invención antigua del plegado artístico es substituída por un doblado recto que recuerda, por sus errores, los primeros tanteos de los escultores griegos arcaicos. Sólo á fines del siglo XII la escultura consigue cierta perfección en las naciones de Occidente, y aun siempre con visible prevención contra la belleza desnuda del cuerpo humano. En los grandes talleres de las catedra-

les góticas se llega ya, como técnica y arte, á una perfección muy parecida á la de la escultura clásica, pero los santos y vírgenes esconden sus cuerpos en armaduras y mantos amplísimos; si aparece el desnudo, será como representación de los pecados, los vicios ó espíritus diabólicos. El plegado de los ropajes consigue también un tipo de perfección en el siglo XIII, pero no iguala nunca aquella fuente belleza del arte clásico; las túnicas y mantos de las esculturas greco-romanas tienen algo humano, cierto valor de relación con el cuerpo, como si los pliegues acariciaran amorosamente la carne que envuelven y trataran de manifestarla al exterior, orgullosos del noble empleo que les ha sido reservado de cubrir tanta belleza.

Italia fué la que dió los primeros pasos para la restauración del ideal sensible de la belleza humana, tratando de imitar la antigüedad clásica, por lo que á todo este período se le dió el nombre de *renacimiento*, que quiere decir renacimiento de la antigüedad clásica. No todas las artes emprendieron á la vez este camino; en este capítulo, por ejemplo, no se hablará más que de escultura, porque fué ella la que se adelantó á sus hermanas, anticipándose casi de un siglo á la pintura y de dos siglos á la arquitectura. Resultaba, sin duda, más fácil copiar los modelos de las esculturas antiguas que imitar las viejas y colosales construcciones romanas. Las esculturas, para ser imitadas, no exigían más que un maestro muy hábil y el deseo, por parte de sus discípulos, de aprender perfectamente aquel estilo; para las construcciones se necesitaba además un cambio completo en los métodos de edificar y hasta en la calidad de los materiales. Así, por ejemplo, á principios del siglo XIII, el gran emperador Federico II, del que ya hemos visto, en el segundo volumen de esta obra, cuán grande predilección sentía por el arte clásico, y que, como verdadero pagano, vivía en abierta oposición con el Papado en la Italia meridional, rodeado de juristas y literatos; cuando resolvió construir sus castillos de Castel di Monte y Lucera y las catedrales de Trani, Bari ó Bitonto, hubo de adoptar, sobre todo para la arquitec-

tura militar, el estilo gótico francés dominante en aquella época, con grandes bóvedas de piedra sostenidas por arcos aris-tones, que hacían el efecto de costillas ó cimbras permanentes; el estilo clásico no transpira más que en la escultura decorativa, en algunas cabezas empleadas para terminar los arcos y en la ornamentación de las puertas de la fachada.

Y, sin embargo, allí, en la tierra clásica por excelencia de la Italia meridional, comenzó, según parece, este arte nuevo, con deliberado propósito de imitación de los mármoles antiguos, que llamamos Renacimiento, aunque la semilla allí nacida fué pronto trasladada á Toscana, donde arraigó con tanta fuerza que

por mucho tiempo se ha creído que el Renacimiento había nacido espontáneamente en Toscana. En el tomo segundo han sido reproducidos relieves de púlpitos de la Italia meridional (figs. 512 y 513), anteriores al Renacimiento toscano y que demuestran vivo espíritu de imitación del arte antiguo; reproducimos aquí ahora dos esculturas del tiempo de Federico II, que adornaban el arco triunfal que mandó levantar á la entrada del puente de Capua. A pesar de las mutilaciones sufridas, la estatua sentada de aquel soberano permite notar en los ropajes, muy bien imitados, el estilo de los mármoles antiguos (fig. 2); el busto de su ministro Pedro de la Vigna está coronado de laurel, como el de un cónsul romano, y en la barba y los cabellos se echa de ver la imitación de los tirabuzones de bronce, aplicados ó postizos, de los fundidores antiguos (fig. 3).

Pero al morir Federico II, esta escuela de escultura de la Italia meridional deja de evolucionar y, en cambio, llega á Toscana, estableciéndose en Pisa, un escultor llamado Nicolás, que es el verdadero iniciador del estilo nuevo. Antes de averiguarse que este artista *pisano* era oriundo de la Puglia, región de la Italia meridional, la leyenda toscana de su formación, tal como la cuenta Vasari, autor de un libro de biografías de artistas del Renacimiento, era como sigue: Los pisanos acababan de terminar su magnífica catedral y estaban cons-

Fig. 10 — Arca sepulcro de Santo Domingo de Guzmán.
Obra de Fray Guillermo, escultor pisano. *Catedral de Bolonia.*

truyendo el baptisterio y el campanario; para estas dos obras, ellos, señores del mar, que nadie por entonces les disputaba, habían traído gran cantidad de mármoles de todas las regiones mediterráneas, de Oriente, Sicilia é Italia meridional, y hasta de las Baleares. Todos estos mármoles, muchos de ellos esculpidos. — sigue contando Vasari, — estaban allí, en la obra de la catedral, esperando la hora de contribuir al adorno de nuevas construcciones, ó, simplemente, de servir de materiales en la masa de los muros, cuando llamaron la atención de un joven escultor, cuyo nombre era Nicolás, que se ejercitó amorosamente en su estudio. A este Nicolás atribuye Vasari cierto número de obras de escultura y arquitectura que se ven aún en Toscana, como de estilo de transición, hasta que en 1260 se le encarga en Pisa el púl-

Fig. 11.—Púlpito de San Andrés de Pistoia,
por Juan de Pisa.

pito del baptisterio, que fué el glorioso punto de partida del nuevo estilo del Renacimiento. Para el Vasari, Nicolás es siempre un pisano, un caso maravilloso de auto-educación, un genio que improvisa una técnica con sólo contemplar los mármoles antiguos, un iluminado que tiene fuerza bastante para anticiparse al porvenir... *Essendo fra molte spoglie di marmi stati condotti della armata dei Pisani alcuni pili (sarcófagos) antichi... Niccola, considerando la bontà di queste opere, mise tanto studio e diligenza per imitare quella maniera, che fu giudicato il migliore scultore dei tempi suoi...*

Esta leyenda del Vasari ha sido en nuestros días desvirtuada en todas sus partes. Se comprende, sin embargo, que aquel púlpito maravilloso, cuyos relieves todavía hoy llenan de asombro, hiciera discurrir fantásticamente acerca del origen de este arte pisano, que se manifestaba tan perfecto desde su origen, a quienes no conocían los precedentes de la escuela de escultura de la Italia meridional.

Pero hoy no queda lugar á duda; además de las relaciones estilísticas, en dos documentos de contrato, uno de ellos el del púlpito de la catedral de Siena, Nicolás el pisano hállase mencionado como Nicolás de Puglia. El mismo

Vasari parece hubo de tener alguna noticia sobre el origen del padre de la escultura italiana, porque si bien, como hemos dicho, lo reputa toscano, parece muy singular el hecho de atribuirle á Nicolás varios viajes á Nápoles y hacerle autor de innumerables monumentos de la Italia meridional, entre ellos el arco de Capua, del que proceden las esculturas de Federico II y su ministro, que hemos reproducido. *Le porte sopra il fiume del Volturno alla città di Capua...*

Por lo demás, el error de los que han supuesto á Nicolás originario de Toscana es harto excusable, pues en el mismo púlpito del baptisterio de Pisa, una inscripción, grabada en el mármol, dice que «es obra de Nicolás Pisano», sin duda por el título de ciudadanía que le dieron los pisanos, y muchas de las figuras, de filiación más conocida greco-romana, son trasunto fiel de mármoles que todavía podemos ver en Pisa en el museo antiguo de la ciudad, debajo del famoso claustro de su cementerio. Los relieves del púlpito están en el parapeto que hace de baranda; en uno de ellos, que representa la adoración de los Reyes Magos, la Virgen está sentada como una matrona antigua, con ropajes y manto indudablemente imitados de un sarcófago pagano de Hipólito y Fedra, que se conserva todavía en el ya mencionado cementerio de Pisa. En otro relieve, el del nacimiento de Jesús, María aparece recostada en un lecho, como las figuras medio yacentes de las tapas de los sarcófagos etruscos, tan abundantes en Toscana; en otro, el de la presentación en el templo, el sacerdote de luengas barbas es evidentemente imitación de las figuras de un vaso antiguo, también del propio cementerio. Todos estos modelos pudo verlos, pues, Nicolás en Toscana mismo, y á primera vista parece prurito de buscar filiaciones raras el hecho de querer que el gran escultor de Pisa fuese oriundo de otra región de Italia.

Sin embargo, aunque las figuras citadas de los relieves de Nicolás sean tipos del arte clásico, que pudo muy bien imitar estando en Pisa, el estilo de estas esculturas constituía una gran novedad en Toscana. Existen otros relieves y otros púlpitos toscanos casi contemporáneos de la obra de Nicolás, pero la distancia que hay entre unos y otros es inmensa. Generalmente los relieves son pobres y están esparcidos entre mosaicos, como los que reproducimos de los antepechos de la pila del baptisterio pisano (fig. 1). Hasta la forma general resulta

Fig. 12. — Púlpito de la catedral, por Juan de Pisa. (*Museo Civico.*) PISA.

EST. ALBANI.

una novedad: los púlpitos de Toscana son cuadrados ó rectangulares, mientras que el púlpito del baptisterio de Pisa es hexagonal, como el que labró en Spalato un escultor de la Italia meridional, y sus molduras y los capiteles de las columnas, que sirven de apoyo, son imitados de los de Castel di Monte, la fortaleza de Federico II; de tal manera, que no es posible dudar de una copia directa ó imitación (fig. 6). El púlpito de Pisa es, pues, el anillo de unión de estas dos primeras escuelas del Renacimiento: la de los precursores, en la Puglia, escuela que hubo de morir en lo mejor de su florecimiento, y la de Toscana, hija suya, destinada á los mayores triunfos.

El púlpito del baptisterio de Pisa, tan luego como estuvo terminado, despertó gran entusiasmo, no sólo en la ciudad, sino en toda la Toscana. Seis años después, los constructores de la catedral de Siena, la ciudad vecina, acuden á Nicolás para el púlpito de su iglesia; aceptó el maestro el encargo y á Siena hubo de trasladarse, acompañado, según dicen los documentos, de varios discípulos, de los que tres de ellos serán famosos: su hijo Juan, el florentino Arnolfo y un dominico, fray Guillermo, acaso el más viejo de los tres. Figurémonos toda la comitiva del maestro, sus discípulos y varios aprendices, instalándose en Siena para ejecutar una obra de grandes proporciones, más compleja que la del baptisterio de Pisa, con una planta octogonal, en vez de hexagonal, pero también sostenida sobre columnitas. Un ligero análisis del púlpito de Siena deja ver perfectamente estas cuatro personalidades en los distintos relieves, obra de diversas manos. Nicolás, siempre enamorado de la calma y serenidad antiguas, resulta todavía más clásico que en Pisa; Juan, agitado, como un apóstata del ideal de su padre, mueve las figuras con una fuerza de pasión trágica que hace descomponer el cuadro; fray Guillermo, apagado, frío, las esculpe de formas redondeadas y monótonas; por fin, Arnolfo, el verdadero sucesor de Nicolás, trabaja admirablemente, dando á sus figuras belleza y majestad clásicas (figs. 7 y 8).

Fig. 13. — San Miguel. Estatua del púlpito de la catedral de Pisa.

Desde luego se echa de ver que el conjunto ha sido ejecutado también bajo la dirección del maestro, de Nicolás; las columnas se apoyan alternativamente en el suelo ó en la grupa de unos leones, como los que se veían en las fachadas románicas de la Italia meridional; encima corren los arcos trilobados, con relieves de profetas y apóstoles en las enjutas, como en el púlpito del baptisterio de Pisa. Pero lo verdaderamente admirable son las placas esculpidas que adornan los antepechos, bellas escenas evangélicas, sobre todo las de Nicolás y

Figs. 14 y 15. — Juan de Pisa. Esculturas de soporte del púlpito de la catedral. PISA

Arnolfo, repletas de figuras dignas de los grandes días del arte antiguo (figura 8).

Después del púlpito de Siena, los discípulos de Nicolás se separan y van á esparcir la buena nueva por toda Italia. Fray Guillermo marcha á Bolonia, para labrar, según los dibujos del viejo Nicolás, el arca marmórea que debía servir de sepulcro á Santo Domingo de Guzmán, cuya fama y el prestigio de su orden exigían que fuese una obra magnífica. El hecho de haber llamado desde el otro lado de los Apeninos, el capítulo de la orden dominicana, reunido en Bolonia, á Nicolás ó á uno de sus discípulos para construir la tumba del fundador de la orden, demuestra el prestigio que había alcanzado la escuela pisana, en tan poco tiempo, por toda Italia. El sepulcro de Santo Domingo, tal como lo reproducimos en la fig. 10, fué obra de diversas generaciones. Fray Guillermo sólo esculpió el arca ó sarcófago; el remate, con figuras y guirnaldas, pertenece al siglo siguiente, y los dos ángeles que hay al pie son todavía posteriores; uno de ellos lo labró Miguel Angel. Si fray Guillermo se encaminaba á Bolonia, Arnolfo seguramente se dirigiría á Roma, donde, en la gran metrópoli de la anti-

güedad, acabará de formarse su espíritu, ya inclinado á un tipo de belleza clásica y serena.

Nicolás y Juan son llamados á Perugia para construir una gran fuente monumental, en la plaza, y allí irá á encontrarlos Arnolfo por última vez. La gran fuente todavía existe y muestra á las gentes que la admiran la energía del arte superior de los escultores pisanos (fig. 9). Su disposición es medioeval: tiene un gran depósito ó aljibe, con su parapeto lleno de figuras de los vicios y virtudes, patriarcas, santos, los signos del zodiaco, los emblemas de los meses, Rómulo y Remo con la loba antigua y muchas otras figuras, personificaciones de las artes liberales y de las ciudades de Perugia y Roma, *caput mundi*. La parte inferior de esta fuente lleva una inscripción en que Nicolás y Juan son alabados entusiásticamente como maestros de la obra, pero consta también que en ella trabajó Arnolfo, su otro discípulo, que vino de Roma expresamente. El depósito alto, menor, también con esculturas en los plafones y en los án-

Fig. 16.—Ciborio de Sta. Cecilia de Trastévere.
Obra de Arnolfo. ROMA.

gulos, tiene otra inscripción en la que sólo se hace mención de Juan.

Seguramente el viejo Nicolás debió ser llamado á Pisa con urgencia por sus conciudadanos de adopción, para dirigir los nuevos trabajos de las partes altas del baptisterio. Consta de una manera positiva que Nicolás estaba en Pisa por aquel tiempo y que, cuando su hijo Juan llegó de nuevo á la ciudad para construir el cementerio, el viejo maestro, restaurador glorioso del arte de la escultura, había muerto hacía dos años. La obra del campo santo muestra todavía hoy la firma de *Joannes magister* encima de la puerta de entrada; una Virgen, colocada sobre esta misma puerta, da también testimonio con su estilo de la intervención del maestro en aquel edificio.

Juan de Pisa era, por lo demás, de todos los discípulos de su padre, el menos dispuesto á seguir las lecciones de serenidad y calma del arte antiguo. A medida que fué olvidando lo que había aprendido de Nicolás, su genio violento y descompuesto se manifestó sin traba alguna. Al llegar á la madurez, Juan trabajaba solo, dando forma, sin auxilio ajeno, á sus atrevidas inspiraciones. En 1301, cuando tendría ya unos cincuenta años, firma con su nombre el púlpito

artista elegante, el sienés Tino de Camaino, que estaba destinado á llevar al reino de Nápoles el nuevo arte de la escultura.

Si fray Guillermo llevó el arte nuevo á Bolonia, Juan de Pisa á Padua, Arnolfo á Roma y Orvieto, y Tino de Camaino á Nápoles, todos ellos ramas del gran tronco, otro escultor de la misma escuela, Balduccio de Pisa, dirígese á Lombardía para construir, en Milán, el sepulcro de San Pedro mártir. De esta suerte los discípulos del gran Nicolás difundieron el nuevo estilo escultórico por todas las regiones de Italia. En el próximo capítulo veremos á Giotto y sus discípulos florentinos restaurar, por otras vías, el arte de la pintura.

Resumen.— La restauración del estilo clásico comienza en Toscana á fines del siglo xm. Un escultor llamado Nicolás, oriundo de la Puglia, en la Italia Meridional, recibe encargo de construir el pulpito del baptisterio de Pisa, que es la primera obra del estilo que llamamos del Renacimiento. Nicolás ejecuta también el pulpito de la catedral de Siena, ayudado por sus discípulos: su propio hijo Juan, el florentino Arnolfo y un dominico, fray Guillermo, probablemente natural de Cerdeña. Esos tres, después, difunden por Italia la buena nueva de las lecciones de su maestro. Fray Guillermo dirígese á Bolonia para labrar el sarcófago de Santo Domingo de Guzmán, Arnolfo á Roma, para construir los ciborios de Santa Cecilia y San Pablo extramuros, y después á Orvieto, para labrar la tumba del cardenal de Braye. Nicolás y Juan esculpen, mientras tanto, la fuente monumental de Perugia, ya de regreso en Pisa, Nicolás concluye las partes altas del baptisterio, Juan hace los pulpitos de San Andrés de Pistoia y de la catedral de Pisa; después marcha á Padua, en el Norte de Italia, donde esculpe varias estatuas para la capilla de la Arca. Discípulo de Juan y de Arnolfo fué Tino de Camaino, autor de las primeras sepulturas de los monarcas angevinos de Nápoles. Así, por la obra de los discípulos de Nicolás, á la segunda generación, toda la Italia se ha la impregnada del estilo nuevo. Sin embargo, la escuela que iniciara en Pisa el maestro, hubo de encontrar en Florencia el centro más favorable. A ello contribuyó no poco el carácter de Arnolfo, el más equilibrado y clásico de sus discípulos.

Bibliografía.— VASARI: *Vite*. — SUPINO: *Pisa. Arte pisana*, 1903. — E. MUNTZ: *Les précurseurs de la Renaissance*, 1882. — J. BURCKHARDT: *Der Cicerone*, 1901; *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1901. — BERTEAUX: *L'art dans l'Italie meridionale*, 1903. — CROWE AND CAVALCASELLE: *Storia dell'arte pittorica italiana*. — VENTURI: *Storia dell'arte italiana*, tomo V, 1905. — BRACH: *Nicola und Giovanni Pisano*, 1903.

Fig. 20. — El Comercio. Relieve del campanile de Florencia

en el almacén de enseres viejos de la catedral, volvió á la iglesia para ser colgada de la pared de una de sus capillas, y finalmente pasó al Museo de *l'Opera*, donde se halla actualmente, pero no completa, pues debido á estas vicisitudes, varios fragmentos fueron vendidos y pasaron al Museo de Berlín (fig. 51).

Vamos á ver lo que es esta pintura, obra capital de la escuela de Siena. En el centro está la Virgen sentada en un trono de mármol, rodeada de ángeles y santos (fig. 49); María era, no

Fig. 51. Ducio. Fragmento del altar de Siena.
Museo de Berlín.

sólo la patrona, sino la reina de la ciudad; así como más tarde los florentinos proclamaron rey de su ciudad á Jesucristo, los ciudadanos de la vetusta Siena habían puesto el gobierno de su república bajo el amoroso cetro de la Virgen Madre. El consejo de los nueve señores no hacía más que administrarla en su nombre. La Virgen, en la icona de Ducio, está rodeada de los otros patronos de la ciudad: San Juan Evangelista y San Juan Bautista, los apóstoles San Pedro y San Pablo, Santa Inés y Santa Catalina, con los cuatro santos mártires de Siena: Savino, Ansanio, Crescencio y Víctor. Todas estas figuras, que ocupan la parte anterior de la icona, son de belleza más suave, más fina y aristocrática que los personajes del maestro florentino paralelo á Ducio, el gran Giotto. El maestro de Siena está más cerca de la escuela bizantina, pero en vez de reproducir las figuras de los santos y ángeles con su fórmula seca, hierática y precisa, los anima con un suave sentimiento de nueva piedad. Los ángeles de Ducio, que en el cuadro de Siena forman un grupo de veinte figuras, tienen una gracia y una novedad maravillosas. Los que están detrás del trono de la Virgen apoyan la cabeza sobre la mano, colocada en el mármol del dosel, asomándose para contemplar también, desde la parte posterior, la divina imagen de María. Esta es acaso la figura menos original del cuadro; es el tipo de Madona bizantina algo vivificada, como ya lo había hecho también á su manera el florentino Cimabue. La personalidad de Ducio, que caracterizará después durante un siglo toda la escuela de Siena, se advierte principalmente en la aristocrática dulzura con que expresan su piadosa adoración los ángeles, santos y caballeros, los mártires patronos de la ciudad.

La gran tabla del altar de Ducio estaba pintada también en su parte posterior, porque el altar aislado se veía por ambas caras, y como la madera era



libros de Alberti: *De re aedificatoria*. El programa se redujo, naturalmente, pero la obra principal, que debía ser la nueva iglesia sobre el sepulcro de San Pedro, fué comenzada, derribando la parte posterior de la venerable basílica vaticana. León Bautista Alberti no hizo más que empezar los cimientos del nuevo abside, pero la concienzuda dirección del gran florentino permitió un siglo más tarde al Bramante y Miguel Angel levantar los colosales muros que habían de sostener la cúpula actual de la iglesia de San Pedro.

Un sucesor de Nicolás V, de origen toscano, elevado también á la silla pontificia por sus méritos literarios, es el humanista sienés Eneas Silvio Piccolomini, traductor

Fig. 84. — Un balcón del palacio de la Cancillería. ROMA.

de textos griegos y autor de amenísimos escritos. Con el nombre de Pío II, Eneas Silvio Piccolomini gobernó la Iglesia durante un corto número de años, despertándosele también, como á Nicolás V, vehementes deseos de fundar una ciudad modelo, pero no en Roma, sino en la campiña de Siena, su patria, la que llevaría el nombre de Pienza, para perpetuar el de su iniciador. La muerte prematura de Pío II paralizó los trabajos que en Pienza se estaban realizando; hoy quedan allí varios monumentos, como la catedral, el palacio pontificio y otros palacios para los cardenales, todo del más puro estilo del *cuatrocientos*, sin que hayan venido á reunírseles, en ningún tiempo, las casas modestas que debían servir para el resto de la población. Pero lo importante es que con los Papas toscanos, Nicolás V, Pío II y su sobrino Pío III, el Renacimiento florentino se impone definitivamente en Roma.

Con la presencia de León Bautista Alberti y de los Papas florentinos, nuevos artistas llegaron á Roma para construir según el estilo cuatrocentista toscano, y así pertenecen á él completamente las iglesias de San Agustín y Santa María del Pópolo. Sin embargo, donde el estilo nuevo se manifestó en seguida con un carácter local romano bien marcado, es en los grandes palacios; las ruinas de los antiguos edificios civiles romanos ofrecían modelos de fachadas y de disposición de conjunto que no podían encontrarse en Florencia. El más característico es el llamado hoy de la Cancillería, construido á mediados del siglo xv para residencia de' cardenal Riario, cuyo nombre se ve en el friso que

corre por el centro de la fachada. Se ha supuesto que este edificio sería obra del Bramante, un arquitecto posterior, de estilo mucho más clásico; tanta es ya la grandiosidad romana que tiene el palacio de la Cancillería; sin embargo, el Bramante no vino á Roma hasta mucho más tarde, y todavía hoy ignoramos quién fué el arquitecto de la obra. Es fácil que fuese un florentino, porque en la disposición de la fachada se ve como una traducción toscana cuatrocentista de la superposición de pisos del anfiteatro ó

Fig. 85. — Patio del palacio de Venecia. ROMA.

coliseo y en la decoración aparece muy claramente el estilo cuatrocentista. Imposible parece que este edificio haya podido ser considerado hasta nuestros días como una obra del Bramante (fig. 84).

Otro palacio romano de la misma época es el llamado de Venecia, porque en él residió después el embajador veneciano, pero lo hizo construir el cardenal Barbo y es obra, según dice el Vasari, del florentino Julián de Majano. Al exterior aparece un gran alcázar de paredes lisas, coronado por una barbacana saliente, como el castillo de Este en Ferrara, pero el patio tiene una sobriedad clásica tan romana, de líneas tan puras, que parece una profecía del estilo que un siglo después debía desarrollarse en Roma, inspirado más directamente en los edificios antiguos que en el arte de los humanistas cuatrocentistas florentinos. La imitación de los órdenes superpuestos del teatro de Marcelo es evidente; columnas adosadas, que sirven de pilastras, vuelven á separar en cada piso los arcos de aquel patio (fig. 85).

Sin embargo, el más bello palacio cuatrocentista italiano, el palacio ducal de Urbino, fué construido por un extranjero, el dalmata Luciano de Laurana. Exteriormente, este edificio, dispuesto sobre un terreno irregular, todavía parece medioeval, porque no puede asentarse sobre un gran espacio que permita desarrollar una gran fachada; el duro clima de Urbino, en los Apeninos, obliga además á levantar las cubiertas expuestas á la nieve; en cambio, en su interior es uno de los monumentos más puros de líneas, más bellos por la distinción de todos

sus detalles que existen en el mundo. Los mismos florentinos lo admiraban y Lorenzo de Médicis pedía dibujos del edificio, por más que el palacio de Urbino no produce efecto sino en el lugar mismo, ni las fotografías dan idea de la elegancia de sus proporciones. El patio es de una simplicidad extraordinaria; tiene un pórtico inferior de varios arcos de medio punto, sosteniendo un friso con una inscripción en letras clásicas; en las salas, hoy desmanteladas, hay prodigios de decoración en puertas y ventanas, y en las grandes chimeneas, con los escudos de los Montefeltro (fig. 86). Hoy el palacio de Urbino, sin muebles ni tapices, sin su riquísima biblioteca de libros preciosos, que fué agregada á la del Vaticano, causa profunda melancolía á quien lo visita, al ver tanta belleza abandonada

Fig. 86. — Chimenea en el palacio ducal de Urbino.

y advertir en los adornos de las salas un vivo reflejo de aquella corte refinadísima de Urbino, de cuyas intelectuales diversiones nos enteramos el libro de Baltasar de Castiglione sobre *el perfecto Cortesano*.

Al igual que palacios urbanos, para esta vida nueva de las cortes, para los prelados y hasta los ciudadanos acaudalados, las costumbres exigían también la construcción de otros palacios secundarios, de ligera arquitectura, para los jardines ó fincas rurales. Todos los Mecenas del Renacimiento tenían, á imitación de los antiguos romanos, sus casas de campo alhajadas con obras de arte y propias para gozar en ellas de vez en cuando algunos días de esparcimiento, con diversiones más ó menos espirituales. De los Médicis queda el recuerdo de sus primitivas casas de recreo y hasta se ha conservado el relato de interesantes conversaciones, cuando á ellas se retiraban, dejando la ciudad, con algunos de sus amigos artistas; estas villas fueron reconstruidas, y más tarde abandonadas, por los duques de Toscana. En Nápoles, el rey aragonés Alfonso V, llamado el Magnánimo, hizo construir dos de estas casas de recreo, y de una de ellas, el famoso *Pagliarone*, nos queda la planta, reproducida por Serlio en su «Tratado de la Arquitectura». Era una construcción casi abierta, de planta cuadrada, con un patio central y pórticos en cada fachada; las únicas habitaciones que se podían cerrar eran las dispuestas en los cuatro ángulos.

Las relaciones personales de Alfonso V de Aragón con Lorenzo de Médicis, el nieto del gran Cosme, explican la atracción de los artistas de Florencia, que llenaron Nápoles de monumentos de arquitectura y escultura quattrocentista. Alfonso era ya, antes de venir á Italia, un espíritu refinado, dotado de extraordinario buen gusto; su biblioteca, inventariada cuando sólo era infante, estaba

Figs. 88 y 89 — Relieves laterales de la puerta del arco de Alfonso V de Aragón. NÁPOLES.

de Nápoles es una construcción gótica del tiempo de los reyes franceses de la casa de Anjou, con torres cilíndricas con barbacanas; y en el muro que quedaba entre dos de estas torres, los artistas cuatrocentistas venidos á Nápoles hicieron el más extraordinario monumento para la gloria del rey aragonés. La parte baja está imitada de los arcos de triunfo romanos, con una puerta de arco de medio punto flanqueada por dos columnas adosadas y dos magníficos grifos en las enjutas del arco que sostienen el escudo de Aragón (fig. 87). A cada lado, en el grueso del muro, reaparecen los relieves de carácter histórico, como los que vemos en los arcos de Tito y Constantino en Roma (figs. 88 y 89).

Más arriba, sobre el friso, hay un alto relieve que representa la entrada triunfal de Alfonso en Nápoles, precedido de los grupos de sus guerreros, los heraldos con trompetas y, por fin, el carro real, tirado por cuatro caballos blancos, con la llama símbolo de sus virtudes, tal como lo describen sus biógrafos el Valla, el Pontano y el anónimo de Valencia (fig. 90). Más arriba, como la pared siempre muy alta de la fortaleza medioeval pide más decoración mármorea, hay un nuevo cuerpo, formado por una logia ó balcón abierto que repite el motivo del arco inferior. Por fin, en el remate, hay un nuevo friso de nichos con estatuas simbólicas, que más tarde se terminó con un remate curvo con un retrato.

El arco de Alfonso, recientemente restaurado, proclama en su alta pared llena de esculturas la gloria del rey aragonés, no sólo como político, sino también como hombre ilustrado y amante de las artes, aventajando, él, recién llegado á la tierra clásica, á los príncipes italianos más entusiastas del Renacimiento. No se sabe quién fué el arquitecto director de la obra; de los registros aragoneses de Barcelona sólo se ha averiguado el curioso detalle de que el mármol procedía de Mallorca, y los nombres y salarios de los escultores que trabajaron en su decoración, la mayor parte florentinos; mas para disponer este conjunto ori-

distinción verdaderamente modernas. Como siempre sucede en el mundo espiritual, los artistas que alrededor de Cosme y Lorenzo de Médicis, de Alfonso de Aragón y de Nicolás V trataban sólo de resucitar la antigüedad, creaban, sin pensarlo, un arte nuevo.

Resumen — A fines del siglo XIV, Florencia, que tan gran revolución había presenciado en el campo de la escultura y la pintura, seguía aún repitiendo, en su catedral, las formas medioevales del gótico usado en el resto de Italia, sin ninguna variación. Sólo el campanile, por su extraordinaria belleza, debe ser citado especialmente, nada se sabe del autor ni de la historia de esta magnífica torre cuadrada, una de las más exquisitas obras de arte que ha producido la humanidad. Por ello, causa mayor sorpresa la aparición de la cúpula de Santa María de las Flores, en Florencia, obra de Brunelleschi, que señala el punto de partida del Renacimiento en la arquitectura. Esta cúpula, de cuarenta metros, es doble y se levanta sobre un tambor octogonal, encima del tejado de la iglesia. Se ha dicho que Brunelleschi quería imitar las cúpulas romanas, como la del Panteón de Agripa, pero la teoría de la cúpula doble con una estructura exterior más peraltada, que sirve de contrafuerte, no es romana ni bizantina, sino más bien románica, y parece derivada de los ciborios de las iglesias cistercienses. Donde Brunelleschi imita claramente la antigüedad romana es en sus dos iglesias de Florencia, la de San Lorenzo y la del Santo Espíritu, ambas con la planta y elevación de una basilica pagana. Brunelleschi creó también el tipo de la morada señorial con su proyecto del gigantesco palacio Pitti, que no debía terminarse hasta más tarde. Discípulos como Michelozzo y Benedetto de Majano prosiguen cultivando el estilo del maestro. León Bautista Alberti, casi contemporáneo de Brunelleschi, espíritu elevado y muy erudito, completa la obra de Brunelleschi y extiende su manera de trabajar por el Norte de Italia y Roma. A fines del siglo XV sucedieron varios Papas toscanos, y estos llaman a Roma maestros de Florencia para encargables grandes construcciones y obras edilicias. A esta última época del siglo XV, cuatrocentista en todos sus detalles, pertenece el palacio romano de la Cancillería, que torpemente hubo de atribuirse a Bramante, famoso arquitecto del siglo siguiente. En Nápoles, la generosidad y buen gusto del gran rey aragonés, Alfonso V, atrae también a los artistas florentinos; el arco triunfal que ellos le erigieron, en la entrada del *Castello nuovo*, es uno de los monumentos más característicos de este estilo florentino, llamado del *cuatrocientos*.

Bibliografía. — DÜRM. *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, 1903. — MILANESI *Opere storiche di Antonio Manetti*, 1887. — FABRICZY. *Fel. Brunelleschi*, 1892. — SCOTT. *Brunellesco*, 1902. — GEYMULLER: *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, 1900. — LUBKE: *Geschichte der Architektur*, 1886. — C. YRIARTE: *Rimini*, 1882. — WOLFF: *Michelozzo*, 1900.

FIG. 92.

Fig. 92. — Detalle del arco de Alfonso V. NÁPOLES

terizan su relieve del concurso. En los fondos se marcan graciosamente los paisajes con árboles, las figuras se agrupan y mueven en gestos finos, sorprendidos de la realidad. Estas puertas con escenas evangélicas fueron la escuela en que Ghiberti se familiarizó con el arte y la técnica de la fundición, el Vasari cuenta que, al fundir el gran marco de las puertas, el molde se estropeó y tuvo que hacerlo otra vez. Un siglo más tarde, la obra despertaba aún tanta curiosidad que se recordaba el lugar donde se habían fundido las puertas y se enseñaban los restos del horno del Ghiberti, detrás del hospital de los tejedores.

Después de estas segundas puertas del baptisterio, en las que trabajó hasta el año 1424, la fama del Ghiberti era ya tanta que se le encargaron las terceras, que constituyen su obra maestra, sin ningún concurso y permitiéndole hasta cambiar el número de los asuntos que le habían propuesto, según programa que trazó el erudito Leonardo Bruni. Según éste, la tercera puerta tenía que estar dedicada al Antiguo Testamento, con veintiocho recuadros, donde se explicarían uno por uno los principales temas de la Creación y la historia de Israel; cada batiente de la puerta estaría dividido en siete zonas con dos relieves cada una. El programa de Leonardo Bruni no fué

Fig. 98.— Puerta del baptisterio. Marco.

aceptado por el escultor más que en principio, faltando á la simetría con las otras dos puertas así repartidas. Esta libertad del Ghiberti sobre los asuntos impuestos era también otra nota del Renacimiento; habían pasado ya los tiempos en que los teólogos imponían los temas á los pintores para formar la Biblia en imágenes, para enseñanza de los no letrados. Si se aceptaba el consejo de los eruditos era más bien para representaciones clásicas ó laicas (como el cuadro de la Calumnia de Botticelli); la Biblia era demasiado conocida para tener que esclavizarse con un orden metódico en los asuntos. Ghiberti acumuló varios de ellos en un mismo relieve, reuniendo la historia bíblica en diez compartimientos

Fig. 99.— Puerta del baptisterio. Marco.

suficientemente grandes para poder desarrollar los fondos en perspectiva, los paisajes y pintorescas representaciones con muchas figuras que sólo se anunciaban en sus puertas anteriores. «En algunos de estos diez relieves,—dice Ghiberti en sus *Comentarios*,—he introducido más de cien figuras, en otros menos, trabajando siempre con conciencia y amor... Observando las leyes de la óptica, he llegado á darles una apariencia de la realidad que á veces, vistas de lejos, las figuras parecen de bulto entero. En diferentes planos, las figuras más cercanas son mayores, las de más lejos disminuyen á los ojos de tamaño, como pasa en la naturaleza.» Este párrafo de los *Comentarios* indica cuán conscientemente el escultor florentino realizaba la invención del relieve pictórico, que no se había sabido ejecutar desde la antigüedad clásica. En los púlpitos de los pisanos, las figuras, todas del mismo tamaño y del mismo alto relieve, indican sólo por el gesto y el sitio que ocupan, el papel que representan en la escena.

Fig. 100. Detalle de San Jorge. FLORENCIA.

En los relieves de su última puerta, Ghiberti realiza una maravilla de efectismo plástico, superando hasta los mismos resultados de los relieves del arco de Tito. En el cuadro de la Creación y del pecado original, el jardín del Paraíso tiene en el relieve una frescura primaveral. (Lám. VI.) La acumulación de las escenas, en lugar de ser una traba para el artista, es motivo de invención y de nuevos efectos para todas las escenas reunidas. Así, por ejemplo, la creación del hombre en primer término permite hacer más dulce el bello relieve con la figura de Eva, y el grupo del Todopoderoso con una nube de ángeles que se pierden en la atmósfera, da luz y espacio al paisaje del jardín. Lo mismo pasa en el maravilloso paisaje de la leyenda de Caín y Abel; las diversas escenas están separadas por un barranco con pinos, para que á lo lejos, y en la parte más alta, se levanten los dos altares con los sacrificios al Señor, y en el fondo, aún, la cabaña de los primeros padres en una perspectiva bellísima de montañas. (Lám. VI.) Ghiberti, para demostrar, sin duda, que si artísticamente se apartó de la distribución de asuntos impuesta por Bruní, procuró cumplir todo su programa, describe en sus *Comentarios* estos relieves, no dejando de mencionar los asuntos que se encierran en cada uno. Sin embargo, cuando en su imaginación sentía una composición grandiosa que exigía todo un relieve, se lo concedía sin vacilar, como en la teatral escena de Salomón y la reina Saba, en medio de una multitud de animados grupos y con una perspectiva arquitectónica de pórticos en el fondo. Lorenzo Ghiberti empleó más de veintidós años en la ejecución de estos diez relieves, enriqueciéndolos con una orla de adornos vegetales y cabezas de profetas (fig. 97), y, sobre todo, con un marco, también de bronce,

El San Jorge, de Donatello, había permanecido, hasta hace poco, en su propio lugar, en el nicho en que lo colocó el escultor, pero siendo el mármol algo poroso y corrosible, fué trasladado el original al museo y substituído por una copia. Sin embargo, quedan en Or-San Michele, al exterior, otras estatuas originales suyas, entre ellas un San Marcos; Donatello está bien representado aún en aquel templo, que los artesanos florentinos no cesaron de adornar con obras de arte durante todo el siglo xv. Labró también Donatello, en Florencia, varias estatuas aisladas, para iglesias y oratorios; sus tipos preferidos eran los santos ascéticos, en lucha consigo mismos: la Magdalena ó el Bautista, patrón de la ciudad, joven ó viejo, pero siempre como caña pro-

Fig. 103. -- Donatello. Supuesto retrato de Nicolás Uzano. Museo Nacional. FLORENCIA.

fética agitada por el viento seco del desierto (figs. 101 y 102).

Hizo también para la catedral la tumba del ex papa Juan XXIII, depuesto por el Concilio de Constanza, que murió en Florencia, y decoró también la fachada occidental del *campanile* con esculturas que son acaso las más populares de la ciudad, tan llena de obras de arte. Son estatuas mayores del natural y representan también á San Juan Bautista y dos profetas, que, según el Vasari, son retratos de dos ciudadanos; la del medio, que quiere representar á Jeremías, es un hombre calvo que se ha dicho fué un tal Barduccio, pero que el pueblo llama familiarmente *el Zuccone*; mientras la otra, de Abdías, reproduce el tipo de un joven que se llamó, según algunos de sus contemporáneos, Francisco Soderini (fig. 93). Donatello tenía estas estatuas en gran estima, según se dice, particularmente la del Zuccone, por la que solía jurar cuando quería ser creído. Acaso las diversas semejanzas de personajes que se han supuesto retratados en aquellos profetas, sean todas desacertadas; lo cierto es que no conservamos de Donatello ningún retrato auténtico de sus patronos los Médicis ni de sus contemporáneos florentinos, como hicieron después espléndidamente los escultores de la generación siguiente. El Vasari habla, sin embargo, de un busto en bronce de la esposa de Cosme, que en su tiempo estaba en el guardarropas ó tesoro de los Médicis y que hoy ha desaparecido. El busto policromado de cerámica, del Museo Nacional, que se supuso era el retrato de Nicolás Uzano (fig. 103), ha sido comparado por Studniczka con medallas antiguas, demostrando que Donatello intentó con esta obra hacer un retrato de Cicerón y que el humanista florentino Nicolás de Uzano no tiene nada que ver con ese busto.

Donatello estudiaba, pues, en las medallas y bronceos y en los mármoles clásicos (algunos de los cuales restauró por encargo de Cosme de Médicis), pero aún más principalmente en la viva variedad de la naturaleza. Los gestos son

Fig. 116. — Juan della Robbia. Friso de las obras de misericordia. *Hospital de Pistoia*.

tranquilo, más religioso, y, por lo tanto, debió sentir con más serenidad la belleza de la música: un grupo de niños hacen sonar las trompetas, otros juegan alegremente, como si para ellos no hubiera más cánticos que los de las solemnidades de alegría, como la Natividad ó la Epifanía. Pero en los parapetos laterales, unos muchachos mayores, capaces ya de comprender un efecto musical elevado, siguen absortos la lectura de los cantos espirituales; los más pequeños, delante, sostienen el libro ó rótulo con las solfas; los de detrás miran por encima de sus hombros, unos jugando inconscientemente con sus rizos, otros siguiendo el compás con el pie ó con la mano. Nunca, nunca en la plástica del mármol se ha reproducido más intensamente la armonía del canto; las voces infantiles parecen resonar en aquellas bocas en armonías prolongadas, dando unas las notas bajas, otras elevando el tono según exige la escala.

Esta obra bastaría para immortalizar á Lucas y elevarle á la altura de Donatello; pero además labró varios relieves para el *campanile* y acabó la puerta de bronce de la sacristía del Duomo, que Donatello había dejado sin concluir, mostrándose digno continuador del gran maestro. Pero pronto su espíritu delicado debía lanzarse al nuevo arte de los relieves de tierra cocida, con esmaltes vidriados, del que había en Toscana pocos precedentes. Ignoramos aún por qué

gando el tributo y San Juan y San Pedro repartiendo limosnas á los pobres de Jerusalén, las figuras de Masaccio se mueven en un escenario natural, los fondos tienen edificios en perspectiva, que sólo el estilo de las construcciones los hace reconocer como de principios del siglo xv, pues por su correcto dibujo parecen más modernos. Las figuras de los apóstoles llevan amplios mantos, cuyos pliegues grandes, sin rigidez, caen majestuosos como las togas romanas, el espíritu clásico de Brunelleschi debió haber inspirado al joven pintor, que buscaría también sus modelos en los mármoles antiguos (fig. 130). Masaccio parece haber aprendido más de los frescos y estatuas romanas que de la pintura florentina que le había precedido, toda impregnada del espíritu de Giotto y de su escuela. Porque á pesar de su genio extraordinario, Giotto fué todavía un hombre medioeval; sus obras interesan más por la expresión pe-

netrante de sus figuras que por la forma, y lo mismo pasa con sus discípulos. Masaccio, por primera vez en los tiempos modernos, tiene el sentido del color y de la forma con sus propias bellezas naturales. En lugar de los ingenuos paisajes sin aire ni luz que pintan Giotto y sus discípulos, con edificios en miniatura, vemos en él un deseo de hacer un ambiente natural; los colores, de tonos intensos, resultan suavizados por la distancia, sin reflejos ní dorados; las telas mismas son opacas, sin adornos; por primera vez después del arte antiguo, un pintor comprende la maravilla de los pliegues formados por el peso del tejido.

Hay que imaginarse la novedad que todo aquello representaba después de un siglo de pintura de la escuela de Giotto; hasta á nosotros nos parece un anticipo de los métodos y estilo de los pintores de la escuela de Rafael. Y ellos, los artistas romanos del siglo siguiente, son los verdaderos sucesores de Masaccio; ya veremos cómo durante todo el siglo xv los pintores quattrocentistas florentinos se conservaron fieles á la tradición giottesca; el espíritu clásico de Masaccio no se lo apropiaron sino en muy pequeña parte. Si Masaccio hubiese vivido más, acaso hubiera podido también influir más poderosamente sobre sus inmediatos sucesores; pero los tiempos no habían llegado: el mismo Donatello era aún un genio atormentado, cuyo ideal distaba mucho de ser el mismo del joven pintor amigo suyo

Fig. 130. — Masaccio. Los Apóstoles repartiendo limosnas. *Iglesia del Carmine* FLORENCIA.

nal, un museo, y el más curioso acaso de Florencia, sólo por la decoración del Angélico. Lo interesante es que los frescos están pintados, con profunda humildad, en las paredes, sin disponer plafones con molduras, sino encuadrando cada composición en el muro blanco con una simple orla de color (fig. 134). Cada celda, hoy vacía, tiene un prodigioso fresco con una escena del Evangelio, en la que muchas veces figura un santo dominico, como para advertir al fraile que habitará la estancia que también él debe participar constantemente de la contemplación de la vida del Cristo. En la Anunciación que hay en una de estas celdas, por ejemplo. San Pedro Mártir aparece detrás de unas columnas como en éxtasis á la vista del ángel que habla con la Virgen. Al pie del crucifijo se halla, solo, el fundador de la orden, Santo Domingo, abrazado á la cruz y bañado el rostro en lágrimas, mirando el cuerpo de Cristo. Es una escena de intensa emoción; verdaderamente debía ser éste uno de aquellos crucifijos que, según tradición, el beato Angélico pintaba de rodillas (fig. 135).

El claustro del convento de San Marcos tiene también, encima de las puertas, pinturas del propio fray Angélico, con los santos principales de la orden dominicana, que enseñan las virtudes cristianas con su ejemplo. Con estos temas tan sencillos consigue el pintor crear una serie de maravillosas figuras; hay, por ejemplo, una luneta con una figura tan expresiva que se ha hecho ya popular: la de San Pedro Mártir, que poniéndose el dedo en los labios, recuerda á sus hermanos de la orden la virtud del silencio. Sobre una puerta hay otro grupo con dos santos frailes que reciben al Cristo, disfrazado de peregrino, tipo de radiante belleza,

Fig. 135. — Fray Angélico. Santo Domingo adorando al Crucificado
Claustro de San Marcos. FLORENCIA

Fig. 136. Fray Angélico. El Cristo peregrino.
Convento de San Marcos. FLORENCIA.

que produce la caridad en las almas sencillas. También en el cuadro que representa al Papa confiando los tesoros de la Iglesia á San Lorenzo, las figuras de los acólitos del pontífice parecen retratos de *monsignori* romanos de su tiempo; uno vuelve atrás la cabeza, inquieto, porque en aquel día de persecución llaman á la puerta los dos ejecutores que buscan al pontífice para el sacrificio. San Lorenzo, que ante él se encuentra de rodillas, lleva una túnica decorada con pequeñas llamas; así se predice también al diácono su próximo martirio (fig. 137).

Fig. 141.—Benozzo Gozzoli. Las Vendimias.
Cementerio de Pisa.

Fray Angélico murió en Roma y fué enterrado en la iglesia de la Minerva. El Papa humanista, Nicolás V,

quiso componer su epitafio. Fué beatificado muy pronto; verdadero pintor cristiano, fray Angélico, al tratar de servir á Dios con sus pinceles, ganó la gloria de los hombres y la del cielo.

Es curiosa, sin embargo, la reticencia que hace ya el Vasari al final de la vida del beato Angélico y que hoy, como siempre, debe resultar de actualidad. «Yò no quisiera,—dice,—que alguno se engañase interpretando lo soso é inepto por devoto, y lo bello y bueno por lascivo...», como previniéndonos contra las pobres imitaciones de la ingenua piedad y contra las críticas de la pura y simple belleza desnuda...

«Murió fray Angélico,—dice el Vasari.—á los sesenta y ocho años, en 1445, dejando entre sus discípulos á Benozzo Gozzoli, que imitó siempre *la sua maniera*.» Este, que le había ayudado como aprendiz en Orvieto y Roma, según consta también por documentos, fué verdaderamente su sucesor, pero sin aquel espíritu piadoso que llenaba el alma del gran dominico. Benozzo Gozzoli aprendió del Angélico la gracia ingenua de sus composiciones, su minucioso cuidado en embellecer las figuras con detalles preciosos, el color claro y brillante, la fina observación de los tipos humanos, tan variados, pero le faltó aquel toque divino que impregnaba de un ideal maravilloso los cuadros del beato. Benozzo Gozzoli fué principalmente un decorador; apenas pintó retablos ó iconas para las iglesias, pero en su especialidad fué uno de los últimos grandes discípulos de Giotto; su arte consistía en enriquecer por el color y las figuras los grandes plafones de

Fig. 144. — Benozzo Gozzoli. Fragmento del Viaje de los Reyes Magos. Pedro de Médicis.
Palacio Ricardi. FLORENCIA.

mundo de imágenes, una vasta aglomeración de patriarcas, semigigantes, multiplicándose y juntándose con poco orden, como en los primeros días del mundo, cuando todavía no se había organizado una verdadera sociedad civil.

Pero si en estas composiciones, excesivamente grandes, del cementerio de Pisa se pierde el delicado detallista en elementos anecdóticos, otra obra suya basta para immortalizarle como maestro genial entre los más afortunados pintores de todos los tiempos: el conjunto de frescos con que decoró la capilla del palacio de Vía Lata, en Florencia, construido por Michelozzo por encargo del gran Cosme para residencia de los Medici y hoy llamado palacio Ricardi, del nombre de la última familia que lo poseyó. La capilla, decorada por Benozzo Gozzoli, es también una estancia reducida, con poca luz, pero tan vivamente irradiada por las pinturas de sus paredes, que todavía hoy la hacen una de las joyas más preciadas que conserva Florencia. Los colores no han perdido lo más mínimo, mientras los frescos de Pisa están algo descoloridos y descompuestos por la humedad de aquel claustro abierto; los de la capilla de los Médicis resplandecen todavía con el oro y las frescas gamas de verdes y rojos del discípulo de fray Angélico. El asunto es simplicísimo: una cabalgata de ricos señores, que quieren representar los Reyes Magos, acuden á adorar al Niño y á la Virgen, que estaban en el altar. Pero este tema es un pretexto para presentar una comitiva de nobles y

con ella se nos muestra, por una sola vez, pintor consumado. Se conservan en Milán y Pisa otras dos tablas suyas, pero en éstas se ve una personalidad muy apagada; en la icona de Florencia el color es claro, más transparente aún que el del Angélico, el estilo elegantísimo y refinado, y la misma disposición de toda la pintura revela ya á un gran artista. Gentile de Fabriano es sólo el maestro de la Adoración, artista de una sola obra, como tantos otros, á pesar de que algunos hicieron muchas pinturas. El espíritu, como dice el Libro santo, sopla cuando quiere y no sabemos de dónde viene, y á veces durante una vida sopla una sola vez.

Gentile de Fabriano trabajó en el Norte de Italia y hasta en Venecia; á él se debe la formación de un artista delicadísimo de Verona, llamado *Pisanello*, de quien ya hemos hablado en el capítulo anterior.

El nombre de Pisanello le vino de su padre, que era un pisano establecido en Verona; ya hemos visto que Pisanello firma sus medallas: *Opus pisani pictoris*, reconociéndose más como pisano que como veneto, y como pintor más que medallista. Gentile de Fabriano y Pisanello siembran, pues, en la Italia del Norte la semilla del arte cuatrocentista florentino, por esto la escuela de pintura que á fines del siglo xv se forma en el Véneto muestra siempre resabios del arte florentino, delicado, del *quattrocento*.

Hecha esta digresión, para explicar cómo el arte de la Italia Central empezaba á echar raíces fuera de Toscana, vamos á continuar la sucinta historia de la pintura en Florencia con la obra de otro pintor de borrascosa vida, pero en cuyos cuadros y frescos aparece el ideal florentino con un carácter extrañamente original de ternura y gracia femeninas. Era éste el fraile carmelita fray Filippo Lippi, de cuyos pecados, arrepentimientos y aventuras singulares cuida también de enterarnos el Vasari, que, por otra parte, admiraba sin reserva sus pinturas.

La capilla del palacio de los Médicis, además de los frescos de Benozzo Gozzoli, de que ya hemos hablado, poseía otro tesoro en el altar, con la Virgen y el Niño, obra del atribulado fray Filippo Lippi y actualmente en el Museo de

Fig. 148.—Filippo Lippi. Madona. Museo de los Uffizi.
FLORENCIA.

FIG. 148

Fig. 140. — Filippo Lippi. Nacimiento
Museo de la Academia. FLORENCIA.

Berlín (fig. 147). Hacia aquel altar, pintado sobre tabla, Benozzo Gozzoli hizo desfilar lentamente su cabalgata. Filippo Lippi era fraile, precisamente, del convento de Florencia donde hemos visto se encontraban los frescos de Masaccio. Acaso aprendería del gran maestro la técnica admirable, que es una de las bases del gran arte de fray Filippo; pero de todos modos su espíritu era tan personal, tenía un sentido tan originalísimo para apreciar la naturaleza, que sus pinturas destacan entre las de los cuatrocentistas florentinos por una nota casi exótica de persistente romanticismo de juventud. Sus Vírgenes son siempre niñas, descoloridas, blancas, de piel

transparente, que pliegan las manos blandas mirando como extrañadas á aquel infante recién nacido, incapaces de comprender todavía su propia maternidad. Las figuras accesorias son mucho menos interesantes; sólo en la Adoración de la capilla de Médicis, la que hoy se halla en el Museo de Berlín, San Juan es ya un niño inteligente de formas redondeadas, pero el paisaje es de belleza fantástica, iluminado por luces misteriosas; sus selvas y rocas fosforescentes parecen como el anticipo de los fondos románticos de Leonardo. El suelo está tapizado de bellísimas flores; la luz cae en rayos rectos desde la gloria, abierta en un cielo oscuro, del que salen el Padre y el Paráclito. Los árboles son también los pinos de la selva, como en los frescos de Benozzo Gozzoli, y en el suelo las hierbas florecen entre las rocas, que desnudó el invierno.

Acaso este amor profundo á la naturaleza libre, que sentía fuera de toda regla, dió á las pinturas de fray Filippo su valor tan grande de juventud y de precoces sentimientos. Algunas de sus Madonas reproducen una misma mujer, que parece fué Lorenza Butti, la monja de Prato, con la que se casó después, por haberles el papa Pío II relevado de sus votos á instancias de los Médicis (figs. 148 y 149).

Es curioso observar que mientras un artista como fray Filippo podía conseguir, de un Papa como Eneas Silvio, esta dispensa de matrimonio, pocos años más tarde, Alfonso V de Aragón, casi omnipotente en Italia después de la conquista de Nápoles, veía denegadas sus peticiones de divorcio, por el que instaba al Papa Alejandro VI, compatriota suyo. Lo que no podía conseguir un rey, lo alcanzaba, sólo por ser artista, el fraile loco de Florencia. De su unión con Lorenza Butti tuvo fray Filippo dos hijos; uno de ellos, Filippino, debía ser el heredero del talento de su padre.

Las mismas cualidades, pero exageradas aún, el mismo ideal de fray Filippo encontramos en una de las primeras obras de Filippino, el cuadro de la aparición

de la Virgen á San Bernardo, de la iglesia de Badia, de Florencia, obra admirable de singular idealización de la realidad (fig. 150). San Bernardo inclina la cabeza, sorprendido, ante la figura de la Virgen, aunque sin extrañar que la Celestial señora compareciera á inspirarle el trabajo que está escribiendo en el pupitre, acostumbrado á dialogar con ella en la oración. La Virgen es una florentina delicada, de largo cuello pálido y cabellos de oro, que escapan del peinado, retenido apenas por el velo transparente. El nimbo es cristalino, la luz se diluye dibujando las manos finas,

Fig. 150. — Filippino Lippi. San Bernardo y la Virgen.
Badia, FLORENCIA

los ropajes resplandecientes y hasta las rocas cortadas que aislan el santo grupo de los personajes secundarios del fondo. Tan sólo el donante, un devoto con las manos plegadas, presencia la divina aparición, sacando de tierra medio cuerpo, como el que fray Filippo había pintado para mirar de escondidas, detrás de una roca, en el cuadro de la Academia de Florencia (fig. 149). Pero en la técnica y en el paisaje, Filippino se muestra mucho más adelantado que su padre, y sus cualidades debían ponerse plenamente á prueba al recibir el encargo de continuar la decoración de la capilla Brancaccio del Carmine, que Masolino y Masaccio habían dejado sin terminar. En sus frescos del Carmine, Filippino abandona por completo el estilo de fray Filippo, y su alma agitada, sin rumbo fijo, se deja llevar de la influencia de Masaccio, hasta el punto de confundirse con él en estilo y color. Ya hemos dicho, al comenzar este capítulo, cuán difícil resulta precisar la parte que corresponde á Masaccio, á Masolino y á Filippino en los frescos de la capilla Brancaccio, á pesar de haber sido ejecutados por tan diferentes artistas y con más de medio siglo entre unos y otros.

Sin embargo, en la segunda mitad del siglo xv, Florencia se encuentra en posesión de un ideal bien definido para el arte y para la vida. Ya no son únicamente los grandes Mercenas, como Cosme de Médicis, y algunos espíritus superiores como Brunelleschi, Masaccio y los eruditos y humanistas que tenían á su lado, sino que entre las nobles familias, y aun la clase media y el pueblo, se difunde un nuevo criterio de la vida, libre, dedicada al placer intelectual y al gusto aristocrático de las formas bellas. Verdaderamente, éste es el momento supremo de la civilización florentina, amable y refinada, que florece entre cantos, joyas y pinturas. A los tiempos de formación del gran Cosme, han sucedido los de sus

crecer los tallos á su paso. Bellísimas las figuras de las Gracias y la maravillosa Primavera, pero el conjunto resulta incoherente; la acción, algo indefinida, parece, más que una pintura, un hermoso cuadro plástico para ser representado en un salón. Y es fácil que fuese así; una composición ó cuadro vivo representado en una fiesta cortesana por los mismos personajes retratados por el pintor, elegido el asunto de la alegoría por los eruditos y literatos amigos de Lorenzo de Médicis y de sus hijos. Por lo menos, cada día se va conociendo mejor la relación de ciertas representaciones teatrales con la pintura; se ha comprobado hace poco, por ejemplo, que muchas miniaturas bizantinas, entre ellas las famosas *Homelias* del monje Jaime,

Fig. 158.—Botticelli. Fragmento del cuadro de la Calumnia.
Museo de los Uffizi. FLORENCIA.

reproducen cuadros plásticos del palacio Sagrado de Constantinopla, en los que figuraban el emperador y la emperatriz, á quienes se reservaban los papeles de Cristo y de María. Probablemente, en las fiestas de la *villa* de Castello, los Médicis y sus amigos *representaron* esta alegoría de la Primavera, que fué perpetuada en el lienzo por Botticelli.

El cuadro del nacimiento de Venus es de composición mucho más simple. El mar está pintado con simples rayas onduladas, que son las olas que sostienen la concha en que llega la diosa, desnuda y recogiendo el cabello con una mano. A un lado, dos céfiros, que vuelan enlazados, soplan el aire ligero, perfumado de flores, que acerca la diosa á la playa; por el otro lado, sale de un bosque de naranjos la Primavera, ofreciéndole un manto (fig. 157).

Es el mismo asunto de la Venus Anadiomene de Apeles, descrito por los antiguos; pero, ¡cuánto más compleja y nerviosa es la composición de Botticelli! La Venus de Apeles se escurre las trenzas húmedas, no ha salido aún del agua por completo, pues las ondas le llegan á las rodillas; la de Botticelli salta en tierra desde el barquichuelo infantil de una concha. La Venus de Apeles tenía, por lo que podemos comprender de las copias, un cuerpo robusto á pesar de su juventud; la de Botticelli, algo inclinada en gesto aristocrático, se esconde el pecho, no por pudor, sino por estética compostura (fig. 157). Los ojos fijos de la neu-

príncipe de los apóstoles, no tenía que ser una vieja y venerable basílica llena de reliquias, sino un templo colosal, único en el mundo por su riqueza y sus dimensiones, la encarnación material de la Iglesia católica triunfante. Dos años después de haber sido promovido al pontificado, en 1505, el Papa convoca una especie de concurso privado para el nuevo proyecto de la iglesia de San Pedro, y según dice el Vasari, con sorpresa de todo el mundo predominaron las ideas de un arquitecto llegado de Milán, el Bramante, establecido en Roma hacía pocos años y ajeno á la camarilla de artistas florentinos que rodeaban a Julio II ya desde antes de su elección, cuando sólo era cardenal. Las ideas del Bramante, modificadas en algunos detalles, predominaron como una obsesión en el ánimo de los que le sucedieron en la dirección de la obra; él, por su parte, desde aquel momento ya no pensó en otra cosa que en la gran iglesia y los Papas le albergaron en el Vaticano hasta que murió, reservándole una habitación en las dependencias del Belvedere.

Bramante nació en Monte-Astroaldo, cerca de Urbino, y allí, en la escuela del Laurana, el exquisito dibujante del palacio ducal, aprendió cierta elegancia graciosa del dibujo que no debía abandonar nunca, ni al proyectar edificios gigantescos como la iglesia de San Pedro. De Urbino pasó á Milán, donde queda aún testimonio de su paso en la iglesia de San Sático (fig. 179), recibiendo de la tierra lombarda las lecciones de energía y audacia que necesitaba para idear sus planes magníficos.

Pero sólo á los sesenta años, edad que tenía Bramante cuando llegó a Roma, puede decirse que acabó de formarse su espíritu. Las ruinas de la antigüedad le hicieron estremecer, como si fuera un joven de veinte años, despertando en él

Fig. 180. — Templete del Bramante.
San Pietro in Montorio. ROMA.

Fig. 181. — Detalle del templete del Bramante.
San Pietro in Montorio. ROMA.

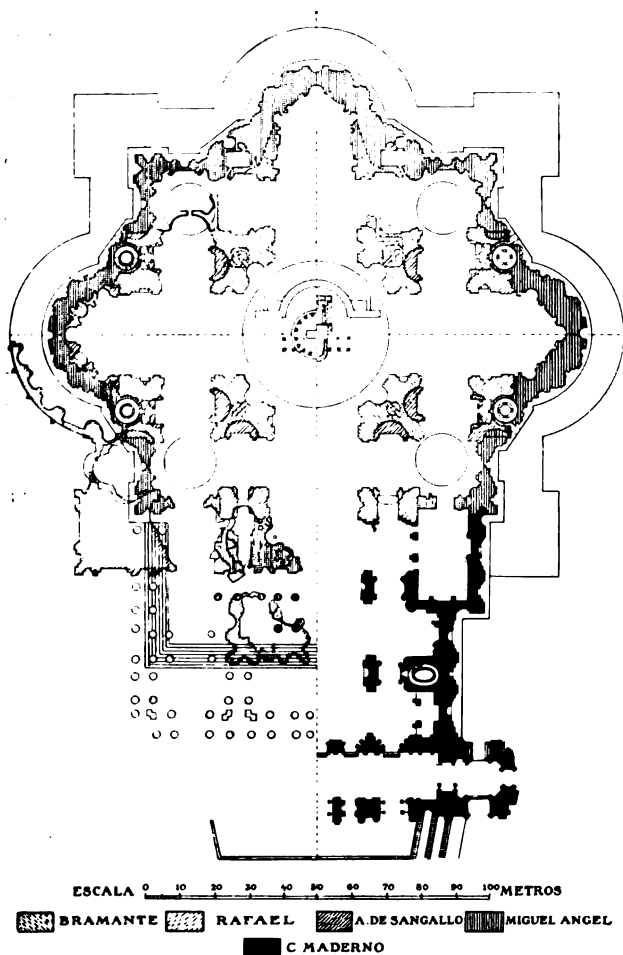


Fig. 182. — Planta de San Pedro del Vaticano, con las sucesivas modificaciones del conjunto.

sus edificios, todavía excesivamente complicados. La segunda obra del Bramante en Roma es el famosísimo templete de San Pedro in Montorio, que pasa por ser el punto de partida del estilo genuinamente romano del Renacimiento. Es un pequeño edificio circular, rodeado de un pórtico de columnas dóricas; el cuerpo central se eleva más, formando un segundo piso con ventanas y rematando con una cúpula esférica (fig. 180). Aquí, como en el claustro de la iglesia de la Paz, lo interesante es la disposición general de la planta y su estructura tan clásica, imitada de los templos circulares romanos; esto demuestra el estudio directo que del templo de Vesta y del de la Sibila, en Tívoli, debió hacer el arquitecto milanés recién llegado a Roma.

La decoración, que en el claustro de la iglesia de la Paz era nula, en el templete de San Pedro in Montorio es insignificante; sólo hay unos relieves en

un afán ardiente de imitar á los antiguos, no sólo en los detalles y ornamentos, como habían hecho los decoradores cuatrocentistas, sino en su ordenación general y en los procedimientos constructivos. Quedan en Roma dos obras suyas anteriores á los proyectos de la fábrica nueva de San Pedro: la una es un claustro de la iglesia de Santa María de la Paz, pura superposición de galerías sin ninguna ornamentación, la inferior de simples arcos de medio punto, la superior con columnitas jónicas y pilastras alternadas, sin ningún adorno, ya despojadas de la profusión de guirnaldas, palmetas y medallones con que los arquitectos cuatrocentistas trataban de vestir á lo clásico

Fig. 183. — Cúpula de San Pedro. *Vaticano*.

las metopas del pórtico inferior, con atributos del culto, esculpidos como si fueran utensilios sacerdotales de los antiguos frisos romanos (fig. 181).

Estos dos edificios secundarios hablan en todos sentidos de lo que fué la preocupación principal de Bramante en Roma; arquitectura y no decoración, sólo arquitectura, y arquitectura clásica. Porque de su gran obra del proyecto de

« Santa María
 .m. Todi.

disposición, parece que
 te del proyecto del Bra-
 les, que hoy resultan pre-
 e nos dan un reflejo de lo
 a sido San Pedro con el pro-
 mitivo. Así son, con una cúpula
 s cuatro brazos de una cruz
 las dos iglesias de Santa María
 Consolación, en Todi (fig. 185), y
 San Blas de Montepulciano, ambas
 inas á Roma, ejecutada ya esta últi-
 ja por el florentino Antonio de San
 Gallo, lo cual prueba que las ideas del
 Bramante eran admitidas sin vacilación.
 La iglesia de Santa María de Carignan,
 en Génova, es aún del mismo tipo, y ello
 no es de extrañar tampoco, porque el
 Papa que tomaba tan á pechos la cons-
 trucción de la iglesia de Roma era ge-
 novés, y esto explica que llegara allí un
 reflejo de las ideas del Bramante. El
 propio Julio II hizo acuñar una medalla
 con su retrato en una cara y en la otra
 una vista de la iglesia, como si estuviera

de la iglesia del santuario
 de Loreto.

tro, pero sin visualidad por fuera. Miguel Angel la substituyó por una cúpula como la de Santa María de las Flores, y así lo que le quitaba al edificio en extensión, se lo aumentaba en altura. No hay duda que lo que caracteriza hoy exteriormente la iglesia de San Pedro, de Roma, es la cúpula, con su altura colosal de 131 metros, dominando todo el edificio (fig. 183).

Sobre los cuatro grandes pilares, que ya había proyectado Bramante, levanta Miguel Angel un tambor cilíndrico con columnas pareadas, entre las que se abren unas ventanas; encima corre aún el friso con guirnaldas, motivo harto

Fig. 191. — Bramante. Nicho monumental en el Belvedere. Vaticano.

sencillo para que se pudiera ver de lejos, y, por fin, la doble bóveda algo peraltada, como en la cúpula de Florencia (fig. 72). Miguel Angel murió cuando la cúpula estaba solamente en el arranque, pero dejó un modelo detallado que se conserva todavía. Su sucesor en la dirección de la obra fué también su discípulo predilecto, Giacomo della Porta, quien no se contentó con proveer discretamente á las grandes dificultades de la construcción de la bóveda colosal, sino que además alteró con gracia la linterna superior, haciéndola más rica y complicada, ya casi barroca. Esta ligera nota más moderna, en lo alto de la curvada superficie gris de la cúpula, cubierta de planchas de plomo, acaba de completar la belleza de aquella obra magnífica. Vista desde lejos, de toda la campiña romana se distingue la cúpula de San Pedro, sobresaliendo de la llanura poco accidentada del Lacio, es lo que caracteriza más el paisaje de Roma, cuyo recuerdo es inolvidable. Como toda la ciudad queda á un lado del Vaticano, el sol en Roma se pone siempre detrás de la cúpula, recortando su silueta en los crepúsculos luminosos del cielo de Italia (fig. 184).

Es verdaderamente una entidad moral dotada de espíritu, con su característica propia, tan igual y tan distinta de la cúpula de Florencia y de todas las que se hicieron después á su imitación.

El efecto de la cúpula de San Pedro sobre los artistas fué tal, que, á partir de la mitad del siglo XVI, no hay iglesia, por grande ó pequeña que sea, que no quiera tener también su cúpula, en correspondiente testimonio de admiración de la de San Pedro de Roma. No sólo en Italia, sino en todos los demás países de Europa adonde llegó el Renacimiento, en iglesias rurales de ladrillo, revestidas de estuco, ó en grandes monumentos como la iglesia del Escorial, y más tarde también en la de los Inválidos, de París, siempre, siempre repítase el mismo



Fig. 193. — El palacio Farnesio, ROMA.

tema de una iglesia en planta de cruz con una cúpula, sobre un tambor cilíndrico en el crucero.

Las modificaciones, tratando de mejorar los detalles de la cúpula de San Pedro, en sus imitaciones posteriores, prueban también cuán acertada era la solución de la obra de Miguel Angel que apenas consentía mejora. En Italia, sobre todo, los arquitectos del siglo xvi glosaron el mismo asunto en curiosas variaciones. Así, por ejemplo, la iglesia de Santa María de la Consolación, en Todi, de principios del siglo, cuando en Roma hacía furor el plan del Bramante para San Pedro, posee una cúpula más modesta, cuyo tambor tiene ventanas alternadas con nichos de un efecto todavía muy severo (fig. 185).

Lejos de Roma, pero dentro aún del territorio pontificio, los Papas tenían el singular santuario de la Santa Casa de Loreto, erigido para contener la reliquia de la casa de la Virgen en Nazaret, transportada á Italia por los ángeles. Para cubrirla se levantó un templo, cuya cúpula, que parece obra del San Gallo, viene á ser una regresión hacia el tipo de la cúpula de Brunelleschi en Florencia (fig. 186).

En Roma, la ciudad de las cúpulas, se ven á centenares las imitaciones de la enorme masa de la cúpula de San Pedro, pero no hay ninguna como ella de curva tan elegante. Una de las más discretas, la de la iglesia nacional de los florentinos, en Vía Giulia, fué obra del discípulo de Miguel Angel y continuador de su obra, Giacomo della Porta. El remate y la decoración del tambor se resienten del gusto barroco, que triunfa, pero causa bellísimo efecto la zona de grandes ventanales entre columnas que sostienen un entablamento. A fines del siglo xvi la linterna de remate se hace cada vez más complicada, como si para

Fig. 202. — Miguel Angel. Escalera de la Bibhoteca Laurenciana. FLORENCIA.

simo todavía se reúnen los vagabundos y por la noche duermen en ellos tranquilamente los mendigos de Roma. Dos estatuas clásicas, en dos nichos en los extremos de este pórtico, parecen recordar á los que allí acuden la dignidad de la casa y de los antiguos señores que con tanta nobleza supieron construirla. Dentro, la forma irregular del solar está admirablemente disimulada con dos patios, uno cuadrado, con pórticos, y otro trapecial en el fondo, que se ve al través de las columnas del

primero. Los trazados ingeniosos para disponer las diferentes partes de la construcción, con el objeto de sacar del espacio un efecto grandioso, son la constante preocupación de estos artistas romanos del siglo xvi.

Lo mismo se puede observar en las plazas y calles, en que se aprovechan de la superficie accidentada del suelo de Roma y hasta de la misma acumulación de edificios, en el poco espacio habitado de la capital. Es una época de reformas edilicias; los Papas se complacen en asociar sus nombres á las grandes vías que se construyen durante cada pontificado: la vía Julia, siguiendo el Tíber, del tiempo de Julio II; la vía Sixtina, comunicando el Esquilino y el Quirinal, del tiempo de Sixto IV; las vías Pía y Alejandrina, etc., etc. Las plazas se urbanizan con escalnatas y terrazas, con el sentido de lo grandioso que sugiere siempre Roma. El ejemplo más típico del efecto monumental conseguido con medios simples, es el palacio municipal de Roma, en el Capitolio, restaurado por Miguel Angel con ocasión de la visita del emperador Carlos V. El palacio del fondo está flanqueado por dos edificios paralelos, con pórticos que decoran los dos lados de las plazas; en el centro se colocó la estatua del emperador Marco Aurelio y el desnivel de la colina se ganó con una rampa poco inclinada, disponiendo á cada lado unos antepechos con trofeos militares romanos y grandes estatuas antiguas de Cástor y Pólux.

Pero donde la arquitectura romana del siglo xvi produjo obras más interesantes es acaso en las villas de recreo de los pontífices ó de los poderosos cardenales, que se complacían en obsequiarse mutuamente en sus casas de campo. llenas de las más preciosas obras de arte de la antigüedad clásica y del Renacimiento. La más antigua de todas era la que tenían los Papas en el Belvedere, que ya hemos visto hubo de quedar reunida al núcleo del Vaticano con las alas construídas por el Bramante.

A veces las grandes familias romanas, que durante dos ó tres generaciones habían gozado de las rentas de la curia, no satisfechas con poseer sus villas en

dioso desde fines del siglo xv. La fachada del patio del palacio ducal, obra de Antonio Rizzo, es una monumental superposición de galerías taladas en robustas molduras y con los ornamentos en alto relieve, como no se estilaban en Florencia ni en Roma al finalizar el cuatrocientos (fig. 203).

Algo había en Venecia como tradición de fuerza y riqueza que se imponía hasta á los artistas venidos á ella desde otras regiones de Italia. Este es, sin duda, el caso de Sansovino, escultor florentino que había trabajado no poco en la corte de los Papas, y que huyó de Roma después del saqueo del condestable de

Borbón. De paso para Francia visita Venecia, donde la república lo agasaja para atraérselo, acabando por quedarse allí y convertirse en un perfecto veneciano. Sansovino, en Venecia, trabaja principalmente como arquitecto, pero no pudiendo olvidar su primer oficio de escultor, reviste todas sus fachadas de decoración escultórica.

La riqueza de ornamentación, los altos relieves, las estatuas sobre las barandas de coronamiento, son motivos que, con toda la fuerza de la tradición iniciada por Sansovino, hubieron de quedar como característicos del Renacimiento veneciano.

Esta participación de la escultura en los edificios de Sansovino, en ninguna parte se ve mejor que en la llamada *Loggia*, al pie del campanario (fig. 204). Es un pequeño pórtico monumental para los procuradores de San Marcos; puede decirse que su falta de verdadera utilidad práctica, permitió que este edificio fuese de tal manera decorado. Entre las tres arcadas hay nichos con estatuas; un alto friso de relieves forma el remate. Característico también, dentro del estilo de Sansovino, es el lujoso palacio destinado á biblioteca, con sus dos pisos de arcos decoradísimos y un friso superior de remate, con gruesas guirnaldas, entre las que, por primera vez, abren lucernas de iluminación (fig. 205).

El estilo veneciano del Renacimiento fué aún perfeccionado, mejor diríamos exagerado, por dos artistas de la inmediata generación: San Michele y Andrea Palladio, el uno de Verona, el otro de Vicenza. Sobre todo Palladio, por sus obras y sus escritos, tenía que ejercer una influencia considerable hasta nues-

Fig. 207. — Interior del pórtico de la Basílica. VICENZA.

EST. ALVAREZ.

con otros entablamentos menores intercalados. En los patios, altas columnas llegan hasta la última cornisa, los diferentes techos de los pisos se apoyan libremente á distintas alturas de las columnas.

Palladio, en su libro, quiere abarcar todo el vasto programa de las construcciones humanas, que divide en cuatro grupos: edificios públicos, casas, villas de recreo é iglesias. Es de notar que las casas rurales ó villas de re-

creo forman para el Palladio un grupo aparte, lo que trata de justificar con la más deliciosa figura del *country gentleman* ó hidalgo campesino que se haya trazado nunca. «Aunque es muy conveniente,—dice,—para un caballero tener una casa en la ciudad, adonde no podrá dejar de ir alguna vez, ya porque tenga un cargo en el gobierno ó para atender á sus asuntos particulares, de todas maneras su mayor rendimiento y placer se lo proporcionará su casa en el campo, donde gozará en ver la tierra aumentando su riqueza ó ejercitándose en paseos á pie ó á caballo, y donde conservará su cuerpo fuerte y sano, y donde su mente reposará de las fatigas ciudadanas, ya quietamente, aplicándose al estudio, ó contemplando la naturaleza.» Palladio, después de este exordio, describe la casa de campo ideal, su emplazamiento lejos de pantanos, la habitación y las dependencias rurales. La fortuna tenía que depararle ocasión de poder desarrollar con toda amplitud, varias veces, su programa ideal de vivienda rústica, pero la más conocida de todas las que construyó es la llamada *La Rotonda*, á poca distancia de Vicenza, edificada en un paraje ideal, que Palladio mismo describe con entusiasmo. *La Rotonda* fué construída para un rico *parvenu*, que, después de haber sido refrendario de los papas Pío IV y Pío V, regresaba á Vicenza cargado de dinero (fig. 208). Está elevada sobre un basamento y en los sótanos se hallan las cocinas y administración. Sobre la terraza, á la que se sube por cuatro monumentales escaleras, está la casa, cuadrada; en los ángulos están los dormitorios y en el centro hay una gran sala circular, cubierta por una cúpula.

Palladio edificó también las iglesias del Redentor y de San Giorgio Maggiore, en Venecia; famoso es su teatro de Vicenza, que construyó por encargo de la titulada «Academia Olímpica», de la que él formaba parte (fig. 209).

Por fin, después de dos siglos de tanteos, de conatos de imitaciones de la antigüedad, de épocas de lucha con la técnica, de apostolado para un estilo nuevo, hemos llegado á estos tiempos triunfantes: los grandes hombres, las grandes obras, ¡Bramante y Miguel Angel, Sansovino y Palladio! La cúpula de San Pedro, la Librería de Venecia, la Basílica de Vicenza... He aquí el término de tantos esfuerzos. Estamos de nuevo en uno de estos *climax* ó momentos culminantes en la escala del espíritu. Completamente seguros, estos hombres, no sólo

Fig. 209.—Palladio. Decoración del teatro. VICENZA.

ejecutaron grandes obras, sino que razonaron las leyes de su arte. Sus libros propagan sus ideas: Serlio, Vignola, Palladio escriben los tratados que han de facilitar en el resto de Europa la aplicación del Renacimiento italiano.

Resumen. — El siglo xvi es la edad de oro de la Roma del Renacimiento. Florencia queda en segundo lugar; los artistas acuden á la corte de los Papas, llamados por los Mecenas pontificios. Julio II, León X, Paulo III. La obra capital es, naturalmente, la iglesia de San Pedro del Vaticano, cuyas reformas se habían iniciado ya en el siglo anterior. El Bramante, arquitecto de Urbino, es el encargado de proponer el plan para el nuevo templo, que no llegó á realizarse íntegramente. Su idea capital era de una estructura de planta cuadrada con una cúpula gigantesca en el centro, contrarrestada por otras cuatro cúpulas menores. Al morir Bramante, sus sucesores en la dirección de la obra simplificaron su plan, pero la idea de la gran cúpula sobre el sepulcro de San Pedro subsistió siempre. Miguel Angel es quien da á esta cúpula su forma definitiva y fija la arquitectura exterior de las fachadas, con su estilo de grandes líneas talladas magistralmente. La cúpula de San Pedro fué imitada durante varios siglos en Italia y el resto de Europa. La escuela arquitectónica de Miguel Angel llenó á Roma de magníficos palacios. Los pontífices y cardenales se hacen construir también villas interurbanas y casas de campo con grandes jardines, pórticos y juegos de aguas. Roma se reforma con varias vías nuevas que la cruzan en perspectivas grandiosas, las plazas son también embellecidas con escénicas combinaciones de terrazas y escaleras. Fuera de Roma, los discípulos de Miguel Angel difunden los mismos principios, sobre todo en el Norte de Italia. En Florencia, el Vasari se encarga de ejecutar, en colaboración directa con Miguel Angel, la escalera de la Biblioteca Laurenciana y el palacio de los Uffizi. En Genova, Alessi construye muchos palacios monumentales; pero, sobre todo, Sansovino en Venecia, San Michele en Verona y Palladio en Vicenza son los verdaderos grandes maestros del Renacimiento italiano del siglo xvi.

Bibliografía. GUALDO: *Vita di Andrea Palladio*, 1749. — TEMANZA: *Vita di Andrea Palladio*, 1778. — SCAMOZZI: *Les bâtimens et dessins d'André Palladio*, 1781. — MAGRINI: *Teatro olimpico in Vicenza*, 1847. — GEYMÜLLER: *Les projets primitifs pour la basilique de St. Pierre de Rome*, 1880. — RAFFAELLO SANNA: *studiato come architetto*, 1884. — MICHEL ANGELO als Architekt, 1904. — DURM: *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, 1903. — MARCEL REYMOND: *Michel-Ange*. — BANISTER FLETCHER: *Andrea Palladio*, 1902.

SERLIO: *Le regoli generali d'architettura*, 1537. — VIGNOLA: *Regole degli cinque ordini d'architettura*, 1563. — PALLADIO: *I quattro libri dell'architettura*, 1570.

Fig. 210. — Rafael. Detalle de la capilla Chigi.
Santa María del Pópolo. ROMA

venía: *Ed avenao un intelletto tanto divino e meraviglioso che essendo buonissimo geometra, non solo operò nella scultura, ma nella architettura, fece ancora molti disegni così di piante come d'altri edifizii, e fu il primo ancor giovanetto che discorse sopra il fiume Arno per metterlo in canale da Pisa a Fiorenza*. He aquí, pues, el genio enciclopédico de Leonardo manifestándose ya en su juventud. Pero con sus extraordinarios proyectos, cambiando á cada momento de propósito, no hubiera encontrado en sus compatriotas florentinos la atención y el respeto que merecía su genio. Florencia no tenía ya un Cosme de Médicis que descubriera en las extravagancias de la gente joven los genios del porvenir; así es que Leonardo tomó el partido de ofrecerse al duque de Milán, Ludovico el Moro, hombre ambicioso, de sangre nueva, que deseaba también

Fig 212. Dibujo de Leonardo.

comenzar á ilustrarla con la protección decidida de las artes. Conservamos el borrador de la carta de Leonardo ofreciéndose al señor de Milán; es un vasto programa de su genio enciclopédico. En ella se declara capaz de construir puentes y canales, obras de ingeniería militar y máquinas de guerra, y también de realizar, mejor que ningún otro, encargos de pintura y arquitectura, y, sobre todo, de escultura, porque sabía que con esto tocaba al vivo en las aspiraciones del duque de Milán, que deseaba hacer una gran estatua ecuestre de su padre, el primero de la familia, que se había hecho señor de Milán al extinguirse el viejo tronco de los Visconti. Leonardo proyectó efectivamente la estatua ecuestre, con la rara grandiosidad y geniales innovaciones que él se proponía para todas sus cosas. Su *caballo* del duque Sforza, *il cavallo*, como él decía, fué para él, más que una obra en ejecución, un estímulo para meditar sobre la naturaleza y la forma de estos animales superiores. Sus libros, ó cuadernos de memorias, están llenos de dibujos de los órganos del caballo y su anatomía; llegó á ejecutar en barro un modelo colosal, pero en Milán se puso en duda siempre que terminara su proyecto. Por fin, abandonado, como todas sus cosas, *el caballo* que no llegó á fundirse, fué arcabuceado y destruido por la soldadesca francesa de Luis XII á su paso por la Lombardía.

En esta obra, y en no pocas iniciativas de orden hidráulico, para fertilizar por medio de canales la Lombardía, en innumerables proyectos arquitectónicos y de máquinas de guerra, armas y armaduras, y hasta una máquina para volar, sobre la que llegó á escribir el tratado preliminar de aviación, lleno de sagaces observaciones sobre el vuelo de los pájaros, ocupó Leonardo los años que pasó en Milán, sin conceder una importancia extraordinaria á la pintura. Con todo, á la época de su residencia allí pertenecen dos de sus pinturas más importantes: la Virgen de las Rocas, que hizo para la cofradía de la Concepción de San Francis-

•

•

flas de color, aquel muro pintado de Milán ha llevado algo de su belleza á todas las clases sociales. Sólo algunas Madonas de Rafael han alcanzado una popularidad comparable á la de la Cena de Leonardo. Estamos ya tan acostumbrados á ella, que no nos damos cuenta de su perfección. Tiene la simplicidad de las obras naturales; parece ejecutada mágicamente, sin esfuerzo, en una hora de inspiración. Y, sin embargo, sabido es con cuánta lentitud elaboró Leonardo su cenáculo; el prior del convento se maravillaba de aquellas horas que pasaba el artista solo, dentro de la larga sala donde pintaba, sin avanzar aparentemente en su trabajo. Los dibujos de Leonardo nos enteran algo de sus vacilaciones: en un principio había colocado la figura de Judas, separado de los demás apóstoles, delante de la mesa, como en Florencia había hecho

Fig. 215. — Leonardo de Vinci. La Gioconda.
Museo del Louvre.

Andrea del Castagno; después le pareció que esta figura sola distraería el conjunto, y reunió los apóstoles en dos grupos de seis figuras á cada lado del Cristo, que, en el centro, inclina la cabeza dulcemente, como perdonando ya al que lo ha de entregar. El Vasari dice que la figura del Cristo es lo que impedía á Leonardo terminar su obra, y que no llegaba á concluirla «porque no encontraba en su mente una forma con la belleza y gracia celeste que debía estar encarnada en aquella de la divinidad.» Un suave dibujo con un poco de color, de la Biblioteca Ambrosiana, nos presenta el primer croquis de la figura de Cristo, acaso aún con mayor intensidad de expresión que el del fresco del Cenáculo. Allí la cabeza de Jesús está rodeada de luz, porque hábilmente ha dispuesto Leonardo tres aberturas, en el fondo de la sala, y la del centro coincide con la cabeza del Cristo. Así, con este artificio tan naturalmente presentado, la atención se concentra en aquel centro de luz donde se ve sola la imagen del Salvador; á cada lado los doce apóstoles, en grupos de gran interés, comentan sus últimas palabras. La habitación está simplemente decorada con unos plafones en el muro; no se ve más que la mesa, blanca, paralela al cuadro, tal como la dispusieron en Florencia Fray Angélico y Andrea del Castagno; así esta obra perfecta es también el resultado de una larga elaboración de varias generaciones, como eran también producto lento de varias generaciones los tipos perfectos de la estatuaría griega.

Otras dos obras más de Leonardo, auténticas, porque habla de ellas el Vasari con el elogio que se merecen, se guardan en el Museo del Louvre: una es el cuadro con el grupo de Santa Ana y la Virgen, y la otra el famoso retrato de la Gioconda. El grupo de Santa Ana con la Virgen y el Niño es una composición graciosísima; también Leonardo lo elaboró con gran solicitud, meditando todos los detalles; el cartón con el croquis primitivo de este cuadro, muestra una cuarta figura, la de San Juan, que ha desaparecido en la pintura, y además la Virgen está también en otra posición menos original, sentada sobre las rodillas de Ana, mientras que en el cuadro se inclina con un gesto vivo, instantáneo, sorprendido de la realidad. Finalmente, habla así el Vasari de la Gioconda: «Después empezó Leonardo para Francisco del Giocondo el retrato de Mona Lisa, esposa suya, y pasó en él cuatro años,

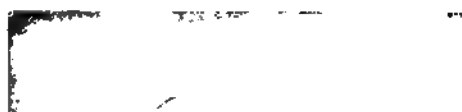


Fig. 216. — Leonardo. Auto-retrato.
Biblioteca de Turín.

dejándolo aún sin concluir, el cual retrato está hoy en el castillo de Fontainebleau, del rey de Francia.» El Vasari escribía esto en 1547, y hablaba sólo por el recuerdo que se tenía en Florencia de aquel retrato, pues él no lo había visto nunca; pero, así y todo, es uno de los cuadros que trata de describir con mayor detenimiento. Debía ser, en su tiempo, el retrato más maravilloso que los florentinos habían visto. Dice que, para pintarlo, Leonardo rodeaba á Mona Lisa de cantores y músicos que la hiciesen estar alegre, para quitarle *quel malinconico que suol dar spesso la pittura ai ritratti che si fanno*. Este párrafo habla de dar grande importancia á la sonrisa de la Gioconda, aunque es fácil que el efecto que se propusiera Leonardo con la música no fuera precisamente el de alegrar el espíritu de Mona Lisa, sino darle aquella calma y serenidad del alma, abstraída de los sentidos, que se cree reconocer en el rostro de esta mujer.

Además de estas cuatro obras de Leonardo, tenemos aún dos más, incompletas, la Adoración de los Magos, en Florencia, y el San Jerónimo del Vaticano. Pero su temperamento, cada vez más exagerado, le impedía concluir nada, por su excesivo deseo de perfección. En Roma, donde pasó algunos años, sus geniales extravagancias le llevaron á hacer de todo, menos pinturas. «Hizo allí infinitas locuras, — dice el Vasari, — é intentó diferentes modos de preparar aceites y barnices para conservar mejor sus obras.» He aquí la fatal preocupación que ha sido causa de que la mayor parte de las pinturas de la última época de Leonardo

deramente la figura de Cristo es inferior al resto de la pintura, pero en la santa desmayada (fig. 220), ¡qué abandono, qué manera tan acertada de expresar, con la parálisis de los sentidos, el sentimiento del corazón lleno de amor!

Otra figura del Cristo en la columna, de la Academia de Siena, con un torso hercúleo, pero inclinado en flexión gallarda y rara expresión en la mirada, constituye verdaderamente el tipo paralelo al de la santa desmayada; son las dos figuras del Sodoma que se recuerdan más insistentemente. Sin embargo, este artista, cuya sensibilidad parece agotarse antes de acabar una pintura, tenía fuerte temperamento lombardo y era capaz de pintar una serie de veintiséis frescos como los que hizo para ilustrar la vida de San Benito en el claustro del convento de Monte Oliveto. El Vasari explica varias anécdotas de la vida del

Fig. 225. — Rafael. La Madona del gran duque.
Museo Pitti. FLORENCIA.

FOR ANDERSON.

pintor en el claustro: hay que imaginarse un artista como el Sodoma viviendo cinco años en la soledad de la gran abadía toscana (con pequeños intervalos que empleó en otros encargos), sólo la pasión del pintor por su arte podía hacerle llevadera aquella larga estancia en el cenobio toscano. Los frescos de Monte Oliveto son, como todas las obras del Sodoma, dechados de bellezas sorprendentes y de vulgares caídas; las escenas seguían paso á paso los milagros de San Benito, tal como los cuenta la leyenda tradicional de su vida, vulgarizada por los códices benedictinos. Allí se figuró á sí mismo en uno de los frescos, todavía joven, con una espada teatral, largos cabellos y cubierto de una gran capa, seguido de varios perrillos y un pato, como uno de los excéntricos decadentistas del siglo pasado, que hicieron los mismos alardes de esteticismo del Sodoma, aunque con menos arte naturalmente (fig. 219).

Por fin, el Sodoma pasa á Roma, y esto es lo más interesante de su carrera. Su viaje á Roma fué debido á la circunstancia de trasladarse á ella una familia sienesa muy importante de esta época: la del banquero Agustín Chigi, nombrado por el Papa administrador, casi ministro de la hacienda pontificia. Chigi llevóse con él al pintor lombardo, para que trabajara en el Vaticano, en las obras de reforma que se ejecutaban en el palacio por aquel tiempo, y su éxito allí fué absoluto. Rafael mismo se retrató con Sodoma á su lado, como principal colaborador. Pero si en las estancias del Vaticano es difícil distinguir hoy el genio del Sodoma, eclipsado por el de Rafael, en cambio, en otra obra suya, pintada

ver cómo él procuraba ejercitarse en resolver dificultades.» Ya en el fresco de la capilla Sixtina había pintado el Perugino un templete parecido, pero muy inferior al que se ve en el fondo luminoso de los *Desposorios* de Rafael, que se destaca blanco sobre un cielo transparente y azul (fig. 170).

Al comenzar el 1505 pasa el joven pintor á Florencia y allí instala un taller por su cuenta. Florencia había sido hasta entonces la capital del arte; también el Perugino tuvo que visitarla antes de hacerse famoso; no se concebía aún un pintor que no fuese florentino, por nacimiento ó adopción. Poco más ó menos, Florencia debía ser ya el museo vivo que sigue siendo hoy, lleno de la mayoría de las obras admirables que todavía guarda, porque en el siglo XVI y siguientes no

aumentó gran cosa la riqueza artística de la ciudad. En ella acaba Rafael de formar su estilo, ó mejor dicho, *un estilo* suyo: al contacto de la gracia florentina, este discípulo del Francia y del Perugino despliega su espíritu, se siente animado de juvenil entusiasmo y pinta en cuatro años una serie de cuadros, principalmente de la Virgen con el Niño, que constituyen todavía hoy el más delicado joyel del tesoro de la humanidad. Son algo más de una docena de imágenes candorosas admirablemente pintadas, grupos ideales de la Madre y el Hijo, á menudo solos, abrazados, besándose ó jugando ambos con igual inocencia. Es imposible describir una por una estas *Madonas*, que la fotografía y el cromo han vulgarizado tanto, y que hasta en las peores reproducciones conservan siempre verdadero valor ideal. La mayor parte fueron pintadas para las principales familias de Florencia ó para las comunidades de sus alrededores; la que pintó para los Médicis, llamada *la Madona del gran duque*, todavía se conserva en el Museo Pitti (fig. 225); las demás generalmente han emigrado, repartiéndose por los museos de Europa. Una sola han podido conquistar los americanos, la Madona de la colección Thompson; otra pasó á Munich, otra á Petrogrado, una á Madrid, dos al Louvre y otra al Museo de Viena, la bellísima Virgen sobre la hierba. A veces al lado de la Virgen y el Niño coloca un par de santos, á la manera del Perugino. «Después de haber hecho estas obras,—dice el Vasari,—y acomodado todas sus cosas, regresó Rafael á Perugia, donde, en la iglesia de los Servitas, en la capilla Ansidei, pintó una Virgen con San Juan Bautista y San Nicolás», que es el cuadro admirable que, adquirido por Pierpont Morgan, está ahora depositado en el Museo de Nueva York.

Fig. 230.

Fig. 230. — Rafael, Adán y Eva. Detalle de la decoración de las logias. *Vaticano*.

otro viejo, acaso Pitágoras, escribe números sobre una tabla; á la derecha otro filósofo, Arquímedes ó Euclides, explica algo, marcando con un compás una figura; al extremo de este grupo los propios pintores, Rafael y el Sodoma, se han retratado también, interviniendo en una discusión. Los demás personajes no se conocen exactamente; se supone que sea Tolomeo un rey que lleva una esfera en la mano, y Diógenes una figura tendida sobre las gradas que parten por mitad la decoración. Rafael, en el fresco de la Escuela de Atenas, no hizo más que seguir las inspiraciones del erudito cuatrocentista Marcilio Ficino, enamorado de aquel ideal de resurrección de la antigüedad que había familiarizado los espíritus con los grandes nombres de la filosofía griega. Y, sin embargo, en medio de aquel cuadro del trabajoso pensamiento humano, no hay verdadera paz; las figuras se revuelven como inquiriendo y buscando en todos sentidos; sólo el viejo Platón afecta majestuosa calma, levantando una mano hacia lo alto para señalar el cielo.

La respuesta se halla en el plafón de enfrente, donde aparece glorificada la Iglesia militante y triunfante. En lo alto, sobre el arco iris, que es la señal de la alianza, el Padre rodeado de ángeles, más abajo Jesús con su Madre y el Precursor; después, doce justos elegidos: Pedro, David, Lorenzo, Adán, Pablo, etc., los primeros ciudadanos del santo imperio celestial. De este grupo descende el Espíritu Santo, y ya en la tierra, otro grupo al aire libre, de diversas figuras, contempla y glorifica la Hostia, colocada sencillamente en una custodia, sobre un pequeño altar con las iniciales de Julio II. Tampoco tenemos una interpretación segura de todas estas figuras: parecen distinguirse, en los cuatro ángulos del altar, los cuatro doctores de la Iglesia de Occidente: Ambrosio, Agustín, Gregorio I y Jerónimo. Al lado de este último, Gregorio el Magno, y los más inmediatos son Tomás de Aquino, el franciscano Buenaventura, Dante, con la corona de laurel, y acaso fray Angélico. Todos están como en éxtasis, llenos de mansedumbre, de fe en la humanidad de Cristo, glorificada bajo la especie de pan, y en la unidad y relación de la Iglesia terrestre con la divina cohorte que aparece en los cielos. Del Espíritu Santo á la Hostia, sobre el altar, sólo hay un corto espacio que salva fácilmente el espíritu con la fe.

Restablecida esta unidad y paz en el mundo, la Iglesia atiende á las ciencias y las artes; los otros dos plafones de la cámara están destinados á poner de manifiesto la protección dispensada por la Iglesia á las más altas lucubraciones de la humanidad. A un lado el *Parnaso*, un grupo delicioso de las Musas, con Apolo

EST. DEL. PHOTOGRAPH. C. H. & SONS.

Fig. 232. — Rafael. Retrato del cardenal Alidosi. Museo del Prado.

al sobrevenir la reacción contra esta escuela del arte meditado y proporcionado, académico, la revolución se hiciera en nombre del *prerrafaelismo* esto es, oponiendo á la escuela académica los pintores anteriores á Rafael, sobre todo Botticelli y el Angélico. Pero Rafael es inocente de toda la plaga de malas pinturas, que, á imitación de los frescos de las estancias, se hicieron, sobre todo en Francia. Valerse de su nombre para combatir á sus imitadores es una injusticia y una ignorancia.

Mientras Rafael, protegido por Julio II y Leon X, pintaba las estancias, tenía tiempo aún para hacer algunos cuadros de caballete, algunas Madonas todavía muy bellas: una Virgen para la iglesia de Santa María del Pópolo, que ha desaparecido desde 1615; otra Virgen, llamada la Madona de Foligno,

que está todavía hoy en la Pinacoteca Vaticana; la Madona del Pez, del Museo de Madrid, destinada á testimoniar el reconocimiento de un enfermo de la vista por su milagrosa curación, y la Madona de San Sixto, de Dresde: esta admirable, bella, maravillosa Virgen, aparece en lo alto, en medio de unas cortinas, y á sus pies está el papa Sixto con Santa Bárbara y dos pequeños ángeles, apoyados sobre el marco. He aquí también una obra perfectamente académica, pero, ¡cuán deliciosa! Las generaciones se suceden, gozándose en la contemplación de aquella dulce imagen, sin cansarse nunca de admirarla; es una pintura como la Cena de Leonardo, que aun copiada en pésimos cromos, conserva algo del valor espiritual que tiene el cuadro.

Este es el verdadero Rafael, el de las estancias y las Madonas, que aun nosotros los modernos estimamos sobre todos los demás pintores; pero en los últimos años de su vida, su naturaleza, agitada por grandes emociones, intentó excederse á sí misma y hacer algo en un estilo que le era impropio, imitando á veces el estilo atlético de Miguel Angel, sin conseguir más que resultados teatrales. Así son, por ejemplo, el célebre *Pasmo*, del Museo de Madrid, y algo también de la apoteosis de la Transfiguración, el cuadro en que estaba trabajando cuando murió y fué colocado en su cámara mortuoria. ¡Cuánta inspiración, no obstante, hay todavía en él! En lo alto, Cristo radiante entre las nubes, con Moisés y Elías, Pedro y Juan, los únicos que presencian la escena. Debajo, los demás discípulos adivinan que sucede algo extraordinario, están agitados, mirándose unos á otros, interrogándose sobre la causa de su turbación. Un endemoniado recobra en el preciso momento los sentidos; la madre, una robusta matrona romana, con las grandes trenzas recogidas, señala á todos el milagro. (Lám. XII y fig. 229).

Decoró también Rafael, en el Vaticano, las galerías del patio de San Dá-

Fig. 238. — Signorelli. La Virgen y el Niño con San Juan. Museo de Berlín

maso, construido por el Bramante, de que hemos hablado en el capítulo anterior (fig. 191): él y sus discípulos cubrieron aquellas paredes de arabescos finísimos, llenos de pájaros y flores; y, las bóvedas, con pequeños recuadros de escenas bíblicas, algunas, como la que reproducimos de Adán y Eva, de una frescura verdaderamente extraordinaria (fig. 230).

Son también de esta época de la vida de Rafael una serie importantísima de retratos: los de Julio II y el de León X, en Florencia, este último con dos cardenales; el del cardenal Alidosi, del Museo del Prado (fig. 232), una cabeza exhausta de

Fig. 230. — Miguel Angel. Sagrada Familia.
Museo de los Uffizi.

goce, fina, de blanca frente y labios delgadísimo; el retrato de su amigo Baltasar de Castiglione, autor del *Cortigiano*, verdadero breviario de la galantería de la Italia del Renacimiento; y, por fin, el retrato de su amante, la famosa Fornarina, de la que tenemos varios originales (fig. 235); el prodigioso *violinista* de la galería de San Lucas, en Roma (fig. 231), y, por fin, él mismo, pálido, delgado, de naturaleza semifemenina (fig. 234). Y éste era el cuerpo que poseía aquella alma extremadamente sensible: extremada en todo, precozmente activa, que aun cuando produjera sin tormento, era su obra más que suficiente para fatigar á cualquiera otra naturaleza mucho más fuerte que la suya. Murió en día de Viernes Santo, el mismo en que nació, cuando tenía sólo treinta y siete años, y fué enterrado en el Panteón, el viejo edificio romano adaptado para iglesia. Hace pocos años fué abierto su sepulcro y la lápida restaurada; sus huesos delicados parecen los de un niño.

Sus discípulos continuaron, sin genio, ni apenas buen gusto, el gran arte de Rafael. Es curioso que aun trabajando á su lado, desarrollando sus proyectos mismos, el color varíe de un modo tan enorme entre las partes ejecutadas por Rafael y las que pintan sus discípulos; que lo que era noble y brillante al ser pintado por mano de Rafael, se convierta en seco y terroso cuando lo ejecutan el llamado Julio Romano ó el desdichado Penni, y hasta Juan de Udine y Pierino del Vaga. En una sola cosa estos dos últimos fueron dignos continuadores de Rafael, en el arte de los estucos y fantasías decorativas, como las que su maestro proyectó para las logias del patio de San Dámaso. Juan de Udine decora otro piso del mismo patio con verdadera originalidad y gracia; Pierino del Vaga recubre de motivos rafaescos una escalera del palacio Doria, en Génova, que es un encanto de color; las finas líneas y recuadros llenan toda la bóveda de una vestidura luminosa de figuras y de flores. Pero cuando quieren hacer cosas más grandes, como Julio Romano en el palacio del Te, en Mantua, realmente resultan merecedores del desprecio que por ellos sentían los familiares de Miguel Angel, quienes ya juzgaban *cosa vituperosa, indigna de un gran maestro, la última*

Fig. 241. - Miguel Angel. Creación del hombre. Capilla Sixtina. Vaticana.

son muy propios para excitar su inspiración singular: las señales de la fin del mundo, la predicación del Anticristo, la resurrección de la carne y la tortura de los condenados. Por lo general, el aire de este pintor es una atmósfera gris luminosa donde los cuerpos se destacan como recortados, pero dibujados magistralmente; los grupos tienen mucha vida; Signorelli puede hacer mover una multitud inmensa con fuerza algo neurótica, pero superior á todo cuanto se había hecho hasta entonces (figs. 236 y 237).

En los pequeños cuadros de caballete, Signorelli concibe y ejecuta sus asuntos también á lo grande, sin detalles enojosos. Se comprende que un pintor de espíritu tan singular inspirara interés á Miguel Angel, quien debió recordarle seguramente en la capilla Sixtina, cuando pintaba asuntos análogos. La prueba más evidente de lo que decimos son los dos *fondos* que reproducimos en las figs. 238 y 239, ambos con asunto análogo en un paisaje de rocas. El San Juan descalzándose, cerca de la Virgen y de Jesús niño, es substituído en la pintura de Miguel Angel por grupos de efebos, que se encuentran también en otro cuadro de Signorelli, en Florencia, con la Virgen y el Niño.

Es evidente que en la Sagrada Familia, de Miguel Angel, hay una efusión familiar y un cariño tan humano que no se hallan en las obras de Signorelli, pero no deja de ser curioso que en este cuadro, el único auténtico de caballete que se conoce de Miguel Angel, aparezca tan fuertemente el recuerdo de Signorelli. Porque al propio tiempo que Rafael pintaba las estancias de Julio II, Miguel Angel, como un titán, trabajaba encerrado en otra parte del Vaticano, en la capilla Sixtina, para decorarla también con nuevos frescos. Corría el año 1508 cuando el Bramante, amigo y pariente de Rafael de Urbino, viendo que el Papa favorecía á Miguel Angel, le persuadió para que Su Santidad, en memoria de Sixto IV, tío suyo, le hiciese pintar la bóveda de la capilla que él había hecho en el palacio. Pero Miguel Angel, pareciéndole aquella obra grande y difícil, y considerando su poca práctica en los colores, buscó con todas las excusas imaginables el descargarse de aquel peso, proponiendo para esto á Rafael. Parece que cuanto más se excusaba Miguel Angel, tanto más crecía el deseo del Papa, *impe-*

cargada de años, lee en un gran libro que tiene sobre sus rodillas de gigante; Jeremías, con la cabeza inclinada, apoyada en una mano, parece sumido en profunda amargura; Daniel estudia, compara libros, prevee la venida del Mesías (fig. 246). Joven como él, la sibila délfica es una hija de estos gigantes, una muchacha reflexiva que mira también el libro del porvenir.

Todavía en los espacios que quedan á cada lado de las ventanas, pintó Miguel Angel otras escenas bíblicas, todo un mundo de personajes trágicos, profetas menores y héroes judíos, movidos directamente por el dedo de Dios.

Cuatro años pasó allí encerrado, con mil fatigas, teniendo que principiar la obra varias veces por su inexperiencia en el arte de la pintura al fresco. No conocía las particularidades de la cal de Roma, y cuando ya tenía pintada una parte de la bóveda, los frescos se le cubrieron de una capa blanca de sales. Tuvo que montar de nuevo los andamios y despedir los aprendices que había tomado como auxiliares. Sólo algunos íntimos eran admitidos á contemplar la obra en vías de ejecución; el Papa, *che era di natura frettoloso e impaciente*, á menudo acudía allí también para ver por sus propios ojos los progresos del trabajo. Para ello dejó en segundo lugar su primera idea de un sepulcro, que ya había comenzado Miguel Angel y del que hablaremos en el próximo capítulo. Las amarguras que pasó pintando la Sixtina se advierten en el acento de sinceridad y profunda melancolía que impera en todo el conjunto de las bóvedas. No sólo tuvo que luchar con dificultades del arte, sino que también, estando por entonces el Papa en guerra con los franceses, á lo mejor le faltaban los recursos materiales. Dos veces tuvo Miguel Angel que suspender la obra, y una de ellas se marchó á Bolonia para quejarse al Papa. El Vasari dice que, por haber tenido que pintar medio tendido aquella bóveda, que en el centro es casi plana, en su vejez le dolían los ojos á menudo. El mismo Miguel Angel cuenta en un soneto los trabajos que pasó en la inmensa labor:

Fig. 247. — Miguel Angel. Cristo del Juicio final.
Capilla Sixtina.

*...La barba al cielo e la memoria sento
In su lo scrigno, el petto fo d'arpia,*

*E'l pennel sopra il viso tuttavia,
Vi fa gocciando un ricco pavimento ..*

.....

les y sorprende la psicología de los pequeños seres, la característica especial de la forma de cada uno. Hasta sus grandes personajes tienen algo de andrógino ó infantil, llegando al extremo de pintar un San Juan hermafrodita en su gran cuadro de la Madona con los santos, del Museo de Parma. Las carnes blandas, rosadas, pero con forma, de los niños y mujeres, le encantaban. Así como Rubens quiere los cuerpos flojos y deformados, Corregio, al contrario, acentúa sus curvas generales como las tienen los niños, sin precisar los músculos, tendones y huesos. Podríamos decir que su ideal de forma no es la del niño, sino la de lo femenino que hay todavía en el niño.

Casi al mismo tiempo que Miguel Angel, en Roma, se complacía en exagerar las formas humanas, convirtiendo santos y vírgenes en gigantes, este delicado pintor de Parma, á la inversa, tendía á dulci-

Fig. 255. - Corregio lo *Museo de Viena*.

ficar las curvas del cuerpo, para convertir santos y vírgenes en delicados cuerpos rosados. Sus manos y pies son preciosos; en todas sus obras hay un extraño abandono: no es la voluntad consciente y casi trágica del Tiziano y Giorgione, es un pasmo de vago desco que se satisfaría casi con el tacto.

Su color es admirable. Velázquez, en su segundo viaje á Italia, detiénese en Parma varias semanas, procurando conseguir para Felipe IV un pequeño cuadro del Corregio, y acaso por la intervención personal de Velázquez tenemos hoy en el Prado dos cuadros de aquel pintor. Parecen pintados con esencias olorosas; el paisaje del *Noli-me-tangere*, del Prado (fig. 251), es de tonos irisados maravillosos; la Magdalena, rubia, vestida de brocado amarillo, está postrada delante del joven jardinero, también algo infantil. Murió el Corregio joven, antes de los cuarenta años; su obra resulta, pues, algo reducida, pero tuvo aún tiempo y ocasión de emprender un trabajo de grandes proporciones: el decorado de la cúpula de la catedral de Parma, y varias otras pinturas en la misma iglesia, como la singular Coronación de la Virgen que reproducimos en la fig. 254. En la cúpula representó la Ascensión, y en verdad que el tema no ha podido ser

desarrollado más originalmente. La forma esférica de la bóveda aparece convertida por la perspectiva en un inmenso coro de ángeles, que, en torbellino, vuelan siempre más arriba (figs. 252 y 253). Hay como millares de cuerpos de niños entrelazados, subiendo como en un ciclón hacia lo alto, cada vez más pequeños; allí arriba están Jesús y María, dos figurillas apenas distinguibles por sus vestiduras blancas. Esta cúpula de Parma inaugura el género de decoraciones barrocas que pretenden dar en las bóvedas la ilusión de un espacio abierto. Sin embargo, al Corregio hay que conocerle más por sus cuadros profanos; donde establece sin reservas su nota sensual y femenina. Desde el siglo xvi han sido muy estimados, y combatidos sobre todo, mil veces comprados y vendidos, hasta cortados y destruidos; después, por fin, rehechos, su *Danae*, de la Galería Borghese, el *Antíope*, del Louvre, y la *Io* y el *Ganimedes*, de Viena (figs. 255 y 256). La historia de estos cuadros es más accidentada que la de cualquier otra obra de arte. Se ve que siempre han despertado una picante curiosidad por su esteticismo singular.

Fig. 256. — Corregio. *Ganimedes*.
Museo de Viena.

Aquí terminaremos nuestro breve comentario de la pintura italiana en el siglo xvi. Grandes nombres hemos tenido que pasar por alto, sin mentarlos siquiera; artistas como Rafael, Leonardo ó Corregio han tenido que ser estudiados en pocas palabras. Acaso alguien creará que no hay proporción entre el espacio que concedemos á estos grandes maestros y el que hemos dedicado á otros más primitivos ó el que dedicaremos á los del período barroco. Pero además de la gran dificultad de señalar el justo espacio que corresponde al mérito de cada escuela, conviene recordar que éste es un libro de vulgarización general y que, aun pecando de difusos, hay que enterar al lector de todos los problemas de importancia en la historia del arte.

Dentro del tema de la pintura, debemos incluir todavía la miniatura y, sobre todo, la cerámica. La imprenta, en el siglo xvi, se ha convertido ya en una industria popular, por tanto los manuscritos miniados son una excepción y llegan á desaparecer. Sin embargo, no se resignan todos á este arte nuevo de la imprenta, que al producir de un mismo libro infinidad de copias, hace posible que sean muchos los que puedan poseerlas. El viejo libro miniado, único, tenía una relación espiritual con su poseedor que no tiene el ejemplar impreso. Por esto hombres como el duque de Urbino, ó los Sforza, continúan haciéndose miniar sus libros predilectos: del primero se sabe que hacía alarde de no tener en su biblio-

Abundan los ocre y azules y faltan los rojos limpios; la gama resulta algo monótona. Sólo algunas veces se consigue un efecto decorativo regular.

Resumen. — La pintura italiana en el siglo xvi, dejando aparte la escuela que se desarrolla independiente en Venecia, tiene por centro á Roma. Los artistas son todavía umbros ó florentinos, pero trabajan fuera de su patria. Tal es Leonardo, quien, emigrado á Milán, en la corte de Ludovico el Moro, pasa, casi toda su juventud, ideando siempre nuevos proyectos. En Milán ejecuta por lo menos el cenáculo de las gracias y su Virgen de las rocas, vuelve á Florencia, pinta el retrato de la Gioconda, pasa luego á Roma, y en su incesante deseo de perfeccionar la técnica, acaba por no ver concluido ninguno de los cuadros de su vejez. Los discípulos milaneses son los que recogen su herencia, primero Lomi, el autor de los frescos de Saronno y de tantas otras bellas pinturas, y también el Socoma, quien llega de Lombardia á Toscana y se instala en Siena llevando ideas, retortizadas con su carácter milanes, las enseñanzas de Leonardo. Se trasladó luego á Roma, llamado por Agustín Chigi, banquero pontificio, y allí, en colaboración con Rafael Sanzio, pintó el palacio Chigi, hoy de la Farnesina, y empieza las estancias vaticanas, estas son principalmente la obra de Rafael, quien las continuaba por encargo de Julio II. Rafael, nacido en Urbino, recibió algo de espíritu de Leonardo, que le fué transmitido por un pintor de Bolonia, llamado *el Francia*, pronto pasa á la escuela del Perugino y á los veinticinco años se instala en Florencia. De esta época de su juventud son una serie de obras maestras, principalmente vírgenes y santos. En Roma dirige la decoración de las logias vaticanas y pinta las estancias, varios retablos maravillosos y los dos grandes cuadros llamados *el Pismo* y *la Transfiguración*, que estaba pintando cuando murió. Sus discípulos son el Penni, Julio Romano, Pierino del Vaga y tantos otros que conservan de Rafael sólo el estilo, pero sin su gracia exquisita. Mientras Rafael pintaba las estancias, Miguel Ángel, contra su voluntad, tenía que decorar la bóveda de la capilla Sixtina. Miguel Ángel no era pintor, solo conocemos de él, un cuadro de cabaleta, en el Museo de los Uffizi, y antes de la Sixtina había empezado á decorar, junto con Leonardo, una sala del palacio de la Señoría en Florencia. Más tarde concluye la decoración de la Sixtina con su *Juicio final*, pintado en la pared del fondo de la capilla. En estas obras acentúa su estilo exagerado, grandioso. El cuerpo humano aparece estrado, engrandecido, con músculos y huesos gigantescos. Sus discípulos procuran imitarle, aunque no tan amanerados como los de Rafael. Mientras tanto, en Florencia y Parma, dos pintores delicados, Andrea del Sarto y el Corregio, producen frutos de juvenil belleza. Se pintan aún en Italia, en el siglo xvi, miniaturas interesantes, sobre todo en libros de coro y antionarios, y las alfarerías de Faenza y Urbino producen una cerámica especial, con formas y colores imitados de las pinturas de Rafael y sus discípulos.

Bibliografía. — MUNTZ *Leonardo da Vinci*, 1899. *Raphael*, 1900. — BELTRAMI: *Il Cenacolo di Leonardo*, 1901. — PELADAN, *Leonard da Vinci. Traité de la peinture*, 1910. — RAVAISSON-MOLLIER: *Il codice Atlantico di Leonardo da Vinci*, 1904. — SEIDLITZ: *Leonardo da Vinci*, 1909. — WILLIAMSON: *Bernardino Luini*, 1898. — C. RICCI: *Michelangelo. Corregio*, 1897. — R. ROLAND: *Michel Ange*, 1905. — A. SPRINGER: *Raffaël und Michelangelo*, 1895. — CROWE y CAVALCABELLE: *Raffaello*, 1901. — CARTWRIGHT: *Raphael*, 1895. — THODE: *Corregio*, 1898.

pio Vasari como pintores: nombres ciertamente que, aunque dignos, no pueden compararse con los de la generación anterior.

Lo que valían estos artistas florentinos de la segunda mitad del siglo xvi, lo demuestra también el propio sepulcro de Miguel Angel, en el que los más *preclaros* escultores de la Academia florentina, poco antes fundada, se repartieron la ejecución de las diferentes partes (fig. 271). «Fué una grandísima fortuna para él (Miguel Angel) que no muriese antes que fuese creada nuestra Academia», dice el Vasari ingenuamente, deslumbrado aún por la pompa y los sermones de las exequias. ¡Pobre Miguel Angel, pues, sin la Academia florentina!

Dos nombres únicamente merecen citarse en la escultura italiana después de Miguel Angel, hasta la aparición del Bernini: el famosísimo espadachín y pendenciero orfebre Benvenuto Cellini y el francés Juan de Boulogne, natural de Douai, llamado *Gianbologna* por los italianos, que pasó á Italia en su juventud y trabajó en Florencia principalmente.

El Cellini, hombre muy vanidoso, cuyo autoelogio es la más divertida biografía que se haya escrito nunca, acertó, sin embargo, una vez con el Perseo. La república de Florencia, después de expulsar á los Médicis, había encargado á Donatello una estatua de Judith cortando la cabeza del tirano; de regreso los Médicis, hicieron substituir la Judith republicana con el joven héroe Perseo, que vence al monstruo femenino y levanta el brazo enseñando al pueblo la cabeza de la Medusa (fig. 272). Hoy la Judith y el Perseo, reconciliados, están juntos en la *Loggia dei Lanzi*, de Florencia, en la plaza de la Señoría. El bronce del Cellini es bello, elegante, proyectando con gracia el brazo que sostiene la cabeza del monstruo. Es una obra de gran dificultad de fundición, que demuestra ya el prurito del *virtuoso* en vencer obstáculos de la técnica. Hoy estimamos más al Cellini como escritor que como artista, sin duda por las locuras que nos cuenta de su vida aventurera, pero fué también un orfebre genial. El basamento con relieves y figurillas del Perseo es una joya de mármol y bronce (fig. 273).

Hizo el Cellini una infinidad de obras decorativas de pura orfebrería, como la famosa llave del palacio Strozzi; el salero para Francisco I de Francia; el candelabro de la iglesia de San Pedro de Roma (fig. 276).

Gianbologna, algo posterior al Cellini, es ciertamente un gran decorador, de más empuje que el orfebre charlatán. Llegado de Francia, con ansias de iniciarse en el arte, pasa algún tiempo en Roma, y á su regreso halla en Florencia un protector que le detiene y le facilita recursos para seguir estudiando. El valón Juan de Boulogne se convierte pronto en un refinado florentino. A él se debe el conocidísimo Mercurio volando, que se lanza en actitud vertical de fuerza y gentileza (fig. 274). Reaparece el mismo virtuosismo del Perseo y debió de ser una figura difícilísima de fundir, con todos sus miembros proyectados en diferentes sentidos. Se buscaban también dificultades en la composición; Gianbologna tomaba por tema grupos de figuras luchando entremezcladas, como el de Hércules y el centauro, que se rebela impotente contra el héroe que lo subyuga, ó como el del rapto de la Sabina, con tres figuras en agitada confusión (fig. 275). Así se iban olvidando los principios de la belleza pura y se buscaba otro ideal, bueno ó malo, pero difícil y nuevo. El arte barroco estaba ya en los linderos del campo del arte y esperaba sólo una ocasión para invadirlo.

Fig. 277. — Ticiano. Amor sagrado y amor profano. Fragmento. *Villa Borghese. ROMA.*

CAPÍTULO X

LA PINTURA VENECIANA EN LOS SIGLOS XV Y XVI. — LOS HERMANOS BELLINI, CARPACCIO, GIORGIONE, TICIANO, VERONÉS Y TINTORETTO

VENEZIA, por sus relaciones constantes con el Oriente, se había conservado fiel al arte bizantino. Era realmente más bien una colonia espiritual de Bizancio que otra provincia de la nueva Italia del Renacimiento. El viajero que estudia las pinturas primitivas de los museos y los frescos de las iglesias románicas de la Toscana y el Lacio, ve cómo, ya en la primera mitad del siglo XIII, los pintores y escultores que preceden al Giotto, Duccio y Cavallini, empiezan á lanzarse por las nuevas vías del grande arte italiano. Venecia no participa de este entusiasmo: Giotto, en el siglo XIV, llega hasta Padua; en el siglo XV, Donatello y Verrochio van también al territorio de la república para ejecutar sus encargos, pero hasta después de la caída de Constantinopla no puede decirse que haya verdadero arte veneciano en pintura y escultura.

Venecia entra en escena cuando, cansada ya la Toscana, la pintura y la escultura, con Rafael y Miguel Angel, han producido frutos de excesiva madurez.

considerar á los hermanos Bellini. Su padre, Jaime Bellini, era un pintor de relativo mérito que se había formado en la escuela de Umbria, derivada de la toscana. Sus hijos, Juan y Gentil, conservaron el album de dibujos de su padre como una reliquia preciosa, legándola el uno al otro en testamento. Su hermana, Nicolasa Bellini, casó con el gran pintor lombardo, Mantegna, y en el taller de los Bellini se formó el joven Giorgione, que había de ser el maestro del Ticiano. Así, pues, los dos Bellini son el eslabón que enlaza el precedente arte italiano con la nueva etapa de Venecia.

Gentil parece haber sido el mayor de los dos hermanos; por algunos documentos resulta que tenían su taller cerca de San Marcos, y por el Vasari sabemos el amor entrañable que se profesaron. Su nombre y reputación profesio-

nal llena en Venecia toda la segunda mitad del siglo xv; ambos reciben encargos muy valiosos y perciben sueldos fijos como pintores oficiales de la república. Cuando el sultán Mahometo II escribe al Senado de Venecia para que le mande un buen pintor, la república, acaso por no desprenderse de Juan, ocupado en su servicio, envía á Gentil, que pasa algún tiempo en Constantinopla. «El Gran Turco recibió á Gentil Bellini, — dice el Vasari, — muy amablemente, sobre todo cuando vió su retrato tan divinamente reproducido...» Gentil volvió á Venecia lleno de impresiones y recuerdos del Oriente; en los fondos de sus frescos y cuadros aparecen á veces minaretes y torres y las muchedumbres llevan turbantes, como en El Cairo ó Constantinopla. El proyecto de Leonardo, ofreciéndose al Sultán, sólo un veneciano hubo de realizarlo; este primer pintor veneciano, movido por la fuerza de la tradición, acude todavía á la vieja Bizancio, convertida en baluarte de los turcos. Gentil hizo aún, después de su regreso, varias pinturas del género en que después tenía que especializarse el Carpaccio; con motivo de alguna escena de la vida de un santo, pintó perspectivas de ciudad, calles y agrupaciones populares.

Gentil falleció en 1507, nueve años antes que su hermano Juan, de cuya muerte conocemos la fecha por una nota del diario de Marino Sanuto: 15 de Noviembre de 1516. «Esta mañana hemos sabido que *Juan* Bellini, el excelente pintor, ha fallecido. Su fama corre por todo el orbe, y viejo como era, pintaba aún admirablemente. Ha sido enterrado en San Zenópolo, en la misma tumba que *Gentil* Bellini, su hermano.»

Fig. 279. — Juan Bellini. Madona.
Academia de Venecia.

El segundo Bellini, Juan, ha dejado una serie de obras mucho más larga que el primero. Es un temperamento pasivo, pero dulce; sus Madonas inmóviles, como apareciendo detrás de una ventana del cielo, tienen encantadora suavidad juvenil, y los colores son ya la nota clara y luminosa de Venecia. Juan Bellini resulta más interesante también por sus relaciones con las otras escuelas de pintura transalpinas. Consta por las cartas de Alberto Durero que éste, con ocasión de sus viajes á Venecia, se hizo amigo y familiar suyo. «Juan Bellini, — dice, — me ha alabado delante de varios nobles y personajes, y está deseoso de tener una pintura mía, aunque sea pagándola. Es un hombre excelente, y aunque muy viejo, es aún el mejor pintor de esta ciudad.»

Fig. 280. — Juan Bellini. El dux Loredán.
Galería Nacional. Londres.

De Juan Bellini aprende, en cambio, Durero sus coloraciones vibrantes de rojos y azules. Durero era, más que pintor, un gran dibujante, y en sus dos viajes á Venecia aprendió también los recursos del colorido. Durero pintaba el altar de la casa de los mercaderes alemanes en Venecia, llamado *Fondaco dei tedeschi*, al mismo tiempo que Giorgione y el Ticiano la decoraban con frescos en su exterior. Es fácil que allí Durero se encontrara á menudo con el joven Giorgione, pero éste sólo debía ser entonces uno de aquellos pintores que, para el reflexivo alemán, «empleaban el tiempo no más que en cantar y beber.» Bellini es el único pintor de Venecia del que Durero habla en sus cartas con simpatía. Y en efecto, Bellini da ya la nota veneciana, pero con una ingenuidad de primitivo que le hace extraordinariamente interesante. Sus santas y vírgenes son venecianas más jóvenes que las del Ticiano; en los fondos, el cielo azul brillante está trazado con amor profundísimo; algún arbolillo agita á veces sus delgadas ramas á impulsos de la suave brisa de los Alpes Vénetos (figs. 278 y 279).

Por Juan Bellini parece también que el arte veneciano recibe los influjos de la pintura flamenca, la poderosa escuela de Brujas, creada por los hermanos Van Eyck, de la que ya hemos hablado en el segundo tomo de esta obra.

Por esta época es cuando se establece en Venecia un gran artista desconocido, llamado Antonello de Mesina, natural de Sicilia, que pasó mucho tiempo en la ciudad de las lagunas. Antonello de Mesina aporta al arte italiano, no sólo algo del estilo patético de la pintura flamenca, sino la técnica nueva de la pintura al aceite. Bellini recuerda á veces algo de los Van Eyck en los ropajes angulosos de sus Madonas, como, por ejemplo, en la Piedad del Museo Brera, de Milán, pero recuerda aún más á Antonello en sus retratos de medio busto, serios,

cidad de detalles arquitectónicos, perfilados con elegancia. A veces parece seco y minucioso, y algo primitivos los pliegues rectos del ropaje de sus figuras, pero es siempre un dibujante extraordinario y un gran decorador (fig. 283).

Después de los Bellini, la escuela veneciana produce una serie de artistas excelentes que continúan las tradiciones de la escuela de Bellini. Víctor Carpaccio es la más interesante personalidad de todo el grupo; algunas de sus obras están aún en Venecia. Fué el pintor de las cofradías de mercaderes, que competían en glorificar á sus santos patronos haciendo pintar los principales pasajes de su vida. La serie de grandes pinturas en que Carpaccio representó la vida de Santa Ursula, es hoy uno de los mejores ornamentos del museo de la Academia de Venecia. Son varias composiciones que forman un ancho friso, de una animación de figuras extraordinaria; en el fondo se ven ciudades, el mar y los canales, y altas rocas con edificios suspendidos sobre el agua, todo ello dentro del género que ya hemos dicho había iniciado Gentil Bellini.

Fig. 283 — Mantegna. La Circuncisión.
Museo de los Uffizi, FLORENCIA

Pintó también para la cofradía de los dálmatas, llamados *Schiavoni*, una serie de pinturas con episodios de la leyenda de San Jorge y otras de la vida del Cristo y San Jerónimo. Las de San Jorge son particularmente famosas; el cuadro de la lucha del santo con el dragón es lo más culminante de la obra de Carpaccio. El animoso santo, caballero en negro corcel, arremete decidido contra el monstruo, en un campo sembrado de huesos y cadáveres (fig. 284). Todo el fausto de la vida oriental hubo de copiarlo el Carpaccio en las escenas sucesivas del regreso de San Jorge con el dragón y la conversión del rey, padre de la princesa rescatada. Adviértese una extraña mezcla del misticismo medievoal con los vestidos y trajes del Oriente, que conocía Carpaccio acaso por haber ayudado á Gentil Bellini en todas estas pinturas. Se ha comparado á Carpaccio con Benozzo Gozzoli; el artista toscano cuatrocentista fué también aficionado á las acumulaciones pintorescas de monumentos en el paisaje y de grupos de figuras, pero además Carpaccio posee ya el color de Venecia y una intensidad

Lámina XIV.

Ticiano. Venus del duque de Urbino. *Museo de los Uffizi.* FLORENCIA

Ticiano. Venus y Amor. FLORENCIA.

de árboles llenan el paisaje, contrastando con elegantes arbolillos de finas hojas, como los pintará después Ticiano. Dos muchachos elegantes, evidentemente artistas, sentados en el suelo, afinan la guitarra, mientras sus dos compañeras, desnudas, una hace música y la otra vierte el agua en un brocal de mármol. Es un anticipo de la bacanal del Ticiano, pero más intelectual y aristocrática. Manet, en nuestros tiempos, tratará de dar la misma nota con su cuadro: *Le déjeuner sur l'herbe*, un grupo de artistas con sus compañeras, una de ellas desnuda, pero mucho más vulgar en todos conceptos, impresión simple de luz, sin espíritu ni belleza.

Fig. 288. — Giorgione. Alegoría. *Museo de los Uffizi*. FLORENCIA.

Los demás cuadros que nos quedan del Giorgione

son principalmente retratos, en los que el joven pintor se muestra más penetrante psicólogo que Bellini y los mismos pintores toscanos. Giorgione es el primero que dió á sus retratos esa singular vibración de la personalidad que se encuentra después en el Ticiano y más aún en el Greco, quien, como veremos, se educó en Venecia. Sus retratos no sólo reflejan el espíritu de la persona retratada, sino que proyectan con gran fuerza su carácter hasta más allá del momento de actualidad en que el pintor la ha sorprendido: se adivina hasta su pasado y su futuro concentrados en un aspecto de su vida (figs. 291, 292 y 293).

Contemporáneo del Giorgione fué el singular artista llamado Palma, quien, aunque no hubo de añadir ningún aspecto nuevo á la pintura veneciana, se anticipa en varios aspectos al Ticiano y á su ideal espléndido de belleza. Porque lo que era una anticipación en Giorgione, se hace frecuente y abundante en Ticiano. Como Giorgione, Ticiano era también oriundo de la región de los Alpes vénénetos, tan riente, verde y luminosa. Piave de Cadore, donde nació, es un pueblecito del sur del Tirol, en las montañas generalmente conocidas por las Dolomitas. Su padre, Conde Vecelli, digno soldado de la república, envía al pequeño Ticiano á Venecia, al cuidado de su tío Antonio, con propósito de hacerle abogado; pero á los veinte años la vocación del joven estaba bien declarada por la pintura. No sabemos exactamente en qué taller hizo su aprendizaje, pero lo cierto es, como ya hemos dicho, que ayudaba á Giorgione en la pintura de unos fres-

cos, hoy desaparecidos, que éste hizo para el *Fondaco* ó casa gremial de los alemanes en Venecia. Esta es la primera noticia que tenemos de Ticiano como pintor.

Pronto su reputación fué tan grande que se disputaba con el viejo Juan Bellini los cargos honoríficos que éste venía disfrutando hacia muchos años. Las dos escuelas, que apenas se habían contrastado en tiempos del Giorgione, se presentan opuestas con la juventud bravía del Ticiano. Después de la muerte de Juan Bellini, en 1516, resulta indiscutible el triunfo del espíritu nuevo, que debía imperar hasta 1576, en cuyo año sucumbe el Ticiano, casi centenario, de la peste.

Fig. 289. — Giorgione. La tempestad.
Palacio Giovanelli. VENECIA.

En su larga carrera de artista, el Ticiano, como rey de la pintura, se codea con los grandes de su siglo. Sólo Rubens, más tarde, llega á tener una familiaridad comparable con la del Ticiano con los grandes de su tiempo. No solamente los príncipes de Italia, los papas, los cardenales y las corporaciones populares pretenden sus cuadros y retratos, sino que las casas reales que entonces pretendían la hegemonía política de Europa se lo disputan como pintor áulico para honrarse con sus servicios. Quiere atraérselo el rey de Francia, Francisco I, de quien hizo el maravilloso retrato que se conserva en el Louvre, pero Ticiano se decide al fin por la casa de Austria, sin duda por su afinidad con Carlos V. El primer encuentro del Ticiano con el emperador fué en Bolonia, en 1532, y desde entonces puede decirse que no hizo más que pintar para la corte de España. En 1540, á la mitad próximamente de su carrera artística, esta protección se hizo oficial, concediéndosele un sueldo anual de 200 coronas, que se aumentó luego hasta 400 por mediación del marqués del Vasto. Felipe II, que á pesar de su supuesta austeridad era gran coleccionista y amante de las obras de arte, continúa dispensando decidida protección al gran pintor de Venecia. Una vez que, por haberle sido pagada con retraso su pensión, el pintor hubo de quejarse al rey católico, porque, «siendo capaz de conquistar el mundo, no podía conseguir que le obedecieran sus ministros», Felipe II se puso de parte del Ticiano, ordenando severamente al gobernador de Milán el más exacto cumplimiento de esta que consideraba atención principalísima.

Y, sin embargo, á pesar de sus constantes relaciones con la corte de España, parece ser que el Ticiano no estuvo nunca en la península. El único rastro

Fig. 290. — Giorgione ó Ticiano. La Virgen con su Hijo acompañada de dos santos. *Museo del Prado*.

dos retratos del emperador Carlos V; uno á caballo, que está actualmente en el Museo del Prado, y el otro en la Pinacoteca de Munich. Su segunda visita á Augsburgo fué en 1550, para hacer el retrato de Felipe II, que debía enviarlo á María Tudor y que hoy ha desaparecido. Desde entonces Ticiano se hizo cargo de la figura del monarca, al que no debía ver más y cuyo retrato continuaba repitiendo de memoria; por esto en todos los retratos y alegorías del Ticiano, aparece Felipe II siempre de la misma edad. Así pinta glorificaciones

del rey ó de España, como defensora de la fe, y eleva á la categoría de un héroe antiguo á su protector el marqués del Vasto, en el cuadro (hoy en el Prado) que representa al caudillo castellano arengando á los tercios de Italia.

Ticiano conduce á menudo la pintura veneciana hacia estas glorificaciones cívicas y de algún personaje ó familia principal. Su primera obra de este género es la admirable *Madona* de Pesaro, que pintó para conmemorar la victoria del obispo-soldado de Pesaro contra Carlos VIII. La Virgen aparece en lo alto de un basamento, y, á sus lados, San Pedro y San Francisco. Los miembros de la familia de Pesaro están arrodillados, á la manera habitual de los donantes; un

Fig. 291. — Giorgione. Retrato de Gatamelata. *Museo de los Uffizi. FLORENCIA*.

que permite suponer una visita suya á España es el decreto del emperador, firmado en Barcelona el 10 de Mayo de 1533, nombrándole conde palatino del imperio y caballero de Santiago. Ticiano fué siempre un perfecto veneciano; sólo una vez estuvo en Roma y dos en Alemania del Sur, en el castillo de Augsburgo. La primera vez en 1548, para pintar

Fig. 292.—Giorgione. El Caballero de Malta.
Museo de los Uffizi. FLORENCIA.

Fig. 293.—Giorgione. Retrato de Giovanni
Arrigo. Galería Cook. RICHMOND.

capitán tremola ante la Virgen el estandarte de los Borgia con el laurel de la victoria (fig. 294). Levántanse en el fondo las grandiosas arquitecturas decorativas que quedarán como tradicionales de la escuela de Venecia.

Ticiano hubo de pintar, como es natural, bastantes cuadros con asuntos religiosos; al rey de la pintura debían encargarle á menudo imágenes piadosas las corporaciones y los cabildos. Una de sus composiciones juveniles es la famosísima *Asumpta*, que, de la iglesia de los franciscanos, ha venido á parar al museo de la Academia de Venecia. Es una composición que recuerda algo la Transfiguración, de Rafael, y está dividida también en dos regiones: en la parte baja, los apóstoles, en un ambiente algo sombrío, contemplan el sepulcro vacío; en lo alto, la Madona es llevada al cielo sobre una nube por infinidad de angelitos. La *Asumpta* es una de las más bellas figuras del Ticiano, una hermosa veneciana envuelta en ropajes de prodigiosa realidad (fig. 296). Otras veces el maestro va á buscar sus inspiraciones más lejos: en su cuadro de la Presentación en el templo, también en la Academia de Venecia, la Virgen sube los catorce escalones místicos (fig. 295), como en los frescos del Giotto en Padua. Todavía al través de los siglos el tipo del Giotto evoluciona é influye hasta en la formación de un artista tan independiente como el Ticiano. Para éste no existían, como para Botticelli, dos mundos contradictorios; no tuvo que convertirse para pintar asuntos religiosos; hay tanta dignidad en la naturaleza humana, tan noble belleza, que puede muy bien encarnar los temas místicos del repertorio cristiano. Así son dignísimas, por ejemplo, las figuras del Cristo, de la Magdalena, del Descendimiento y de tantos otros de sus cuadros religiosos.

El gran pintor iba mostrándose cada día más enemigo de abandonar su casa, que era el centro de la intelectualidad sensual y refinada de Venecia.

Fig. 297. — Ticiano. El Concierto. *Museo Pitti. Florencia.*

lada por una embriaguez espiritual; el del bajo, un hombre calvo, ya más sosegado, y el acompañante del violón, un joven elegante con una pluma en el sombrero, inconsciente al parecer de las esferas á que pueden remontarse sus compañeros por el cultivo del arte (fig. 297). La música había sido siempre predilecta de los venecianos; en los cuadros de los cuatrocentistas de la escuela de Bellini aparecen á menudo ángeles pulsando la cítara, sentados á los pies de la Madona (fig. 318). Giorgione pone también, en su concierto al aire libre, la belleza desnuda en medio del paisaje, asociando la forma humana perfecta á la sensación de la música. Todavía hoy, en las serenatas nocturnas, las venecianas pasean cantando por el gran canal en góndolas llenas de luces. En nuestra misma época, en Venecia ha encontrado Wagner su inspiración para el *Tristán é Isolda*. Las dos artes venecianas puede decirse que son la música y la pintura; su San Marcos y sus palacios son más bien sensaciones pictóricas y musicales que arquitectónicas.

Los cuadros del Ticiano resultan, en este sentido, la apoteosis de Venecia; la luz no ha sido nunca estimada de una manera tan profunda; la bella luz bañando un cuerpo humano desnudo, perfecto, nacarado, ó cayendo sobre los tejidos brillantes, los terciopelos rizados, que vestían las ricas damas venecianas de la época. El famoso cuadro de la Galería Borghese, de Roma, titulado: «El Amor sagrado y el Amor profano», es la síntesis de todos estos sentimientos. En un paisaje tranquilo, con hermoso cielo, de un azul que se va apagando

Ticiano no dejó un heredero directo de su genio, ni parece tampoco haber estado rodeado de una corte de discípulos, como Rafael. Varias anécdotas nos le muestran altivo y algo envidioso de los dos grandes pintores de Venecia, el Veronés y el Tintoretto, contemporáneos de sus largos años de vejez. Esto fué, en cierto modo, una ventaja, porque así estos dos otros artistas venecianos pudieron desarrollar su temperamento pictórico con entera independencia, sin agotarse por la obsesión de las obras del gran maestro, como sucedió en la escuela romana con los discípulos de Rafael.

Aun el Veronés en algunas de sus primeras obras imita al Ticiano (figuras 304 y 305). Era este pintor hijo de un escultor de Verona llamado Cagliari y fué siempre conocido por *el Veronés*. Después de varias obras que pintó en su patria y en otras ciudades del Véneto, dióse á conocer en la capital decorando la sacristía de San Sebastián. Pronto hubo de ser escogido para pin-

tar, en unión del Ticiano, la sala mayor del Gran Consejo, en el palacio de los Dux, cuya reforma, dirigida por Sansovino, acababa de terminarse. Allí el Veronés eligió por tema una «Apoteosis de Venecia», teatral composición en que la reina del Adriático, lujosamente vestida, aparece en lo alto, sentada en medio de unas columnas salomónicas, con los dioses y héroes en su rededor y debajo multitud de damas y caballeros; en un balcón, y en tierra, soldados y la plebe en confusa algarabía. (Lám. XV.)

Las magníficas decoraciones del Veronés están siempre llenas de balaustradas y columnatas en perspectivas regulares, balcones y *logias*, al través de las cuales aparece todo un pueblo de espectadores de la escena representada en el centro

Fig. 302.—Ticiano. Retrato de la llamada *Bella*.
Museo Pitti. FLORENCIA.

Fig. 303.—Auto-retrato del Ticiano.
Museo del Prado.

lar, que fué el Tintoretto. De la corta biografía que de él nos ha conservado el Vasari veneciano, un tal Ridolfi, que escribió las vidas de los pintores del Véneto, se desprende que nunca fué aceptado como un igual del Ticiano y el Veronés, y que, para poder trabajar, tuvo que luchar hasta el fin de su vida. Era un genio dinámico que asustaba á las gentes, pero su misma fuerza y brusquedad acaban por imponerse. Toda su vida hubo de luchar para conseguir encargos; su cabeza y su corazón bullían, llenos de imágenes, y necesitaba vastas paredes, telas inmensas, para dar forma á la multitud de ideas que se aglomeraban en su cerebro.

Poco conocemos de su vida, á excepción de lo que nos ha transmitido Ridolfi. Era hijo de un tintorero de paños de Venecia, por lo que fué llamado *el Tintoretto*, y hombre de pequeña estatura. Parece que quiso frecuentar, en un principio, el taller del Ticiano, pero el maestro, según dice Ridolfi, no le aceptó por envidia. En cambio, reconociendo el alto valor de la obra del Ticiano, dice el propio Ridolfi que

Fig. 310.—Tintoretto. Asunción de la Virgen.
Academia de Venecia.

Tintoretto, siendo muy joven, escribió en la pared de su taller, como norma de sus estudios: «El dibujo de Miguel Angel, el colorido del Ticiano.»

Cuenta Ridolfi que poseía copias de las estatuas de Miguel Angel y que no se cansaba de estudiarlas, aunque pronto su genio impetuoso le hizo buscar otros modelos: éstos fueron, no los seres vivos de la naturaleza, como había hecho el Giotto, ni las luces del mundo, en las que estudiaba Masaccio, sino figurillas de cera y barro, que vestía de sedas y las colocaba dentro de casitas de madera, con ventanas y puertas en miniatura, colgándolas luego del techo de su taller para estudiar, desde abajo, los escorzos de perspectiva. Genio moderno, Tintoretto, con sus experimentos de luces artificiales, que describe también Ridolfi, parece uno de esos pintores insaciables de nuestros días, que buscan siempre nuevos efectos, aunque á veces sin poseer el gran genio de Tintoretto. Su dibujo se resiente de incorrección; no era hombre de dibujos, apenas se conservan dos ó tres de su mano; las ideas le salían del pincel rápidamente, sin perder tiempo en elaborar, con estudios preliminares, una composición. Una vez formado

sesenta pinturas, lo mejor de su espíritu, llenan las salas y la iglesia de la *Scuola di San Rocco*; allí hay que ir para conocer al maestro en todo el esplendor de su arte: millares de figuras, claridades inolvidables, destellos de halos y sombras profundas, escorzos acumulados por un titán neurótico; percepciones de un mundo supraterrestre. Allí, en la *Scuola di San Rocco*, hay que conocer al Tintoretto, el pintor moderno, el impresionista, admirado de Rembrandt y Velázquez; el maestro de un joven, recién llegado de Creta, que debía ser conocido después con el nombre de Greco. Tintoretto y el Greco, he aquí dos nombres que enlazan dos escuelas, y explican cómo el arte italiano del Renacimiento, en su última etapa, se injerta en espíritu en otra tierra y otra sangre. Cuanto más se van conociendo las circunstancias de la producción artística, mejor se ve que la naturaleza, en el mundo del espíritu, tampoco suele obrar por saltos.

Es imposible describir aquí ni aun las más importantes pinturas del Tintoretto, como hemos hecho con las del Ticiano y otros maestros. Realmente, del Tintoretto no se recuerdan sus obras una por una, sino su estilo, su luz y su modo de agrupar la composición. A veces se contiene á sí mismo, procurando ser correcto y académico, como en las bellas composiciones del antecolegio, en el palacio ducal, que casi parecen del Veronés (fig. 309). En otras, manteniéndose aún dentro de la normalidad, agita ya las figuras con una convulsión radiante de formas tempestuosas. Así, por ejemplo, es interesante comparar *la Asumpla*, tan veneciana, del Ticiano, con la del Tintoretto, en el mismo museo de la Academia de Venecia (fig. 310). Pero cuando Tintoretto se encuentra, por decirlo así, solo consigo mismo, como en Santa María dell' Orto ó en la *Scuola di San Rocco*, olvida el aire terrestre y la luz natural é ilumina sus figuras

Fig. 314. — Moroni. Un abogado.
Galería Nacional. LONDRES.

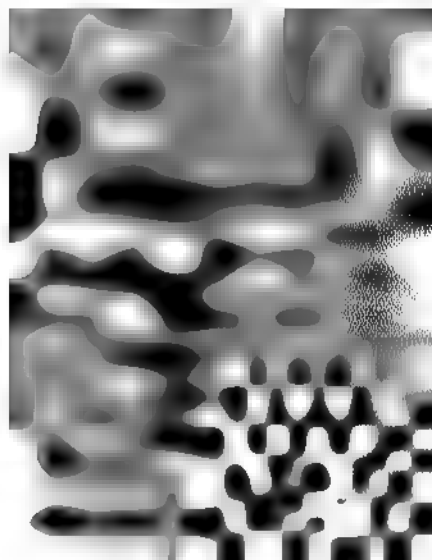


Fig. 315. — Moroni. Un sastre.
Galería Nacional. LONDRES.

Resumen. — La pintura veneciana empieza á fines del siglo xv, con los hermanos Juan y Gentil Bellini. Juan es el pintor de las Madonas apacibles, su color luminoso y brillante; de él aprende Carpaccio, artista distinguido, que hace prodigios en las representaciones de leyendas de santos. Simultáneamente á la escuela de los Bellini, dos pintores nuevos, Giorgione y Ticiano, inician una nueva escuela de pintura. Giorgione muere joven; sólo se conocen de él una docena de cuadros; sin embargo, parece haber sido el verdadero iniciador de la mayoría de los temas que Ticiano desarrolla después tan sabiamente. Ticiano era oriundo del Cadore, en los Alpes vénetos, y su color refleja las maravillas de luz del país que le vió nacer. Trabaja principalmente al servicio de los Austrias, Carlos V y Felipe II. Contemporáneos de la larga vejez del Ticiano son el Veronés y el Tintoretto, pintor de las grandes apoteosis teatrales el primero, creador el segundo de milagros de luz nunca imaginados. En el siglo xviii, Venecia produce aún un último artista, el gran decorador llamado Tiepolo.

Bibliografía. — CARLO RIDOLFI: *De meraviglie dell'arte, ovvero le vite degl'illustri pittori Veneti*, 1648. — BERENSON: *The Venetian Painters of the Renaissance*, 1894. — TAINE: *Voyage en Italie*. — FRY: *Giovanni Bellini*, 1899. — ROSENTHAL: *Carpaccio*, 1906. — COOK: *Giorgione*, 1900. — LEONELLO VENTURI: *Giorgione*. — CROWE Y CAVALCASSELLE: *Titianus*, 1877. — MALCOLM BELL Y H. MILES: *The work of Titian*. — HAMEL: *Titien*, 1904. — CALIARI: *Paolo Veronese*, 1888. — YRIARTE: *Paul Veronese*, 1888. — A. BELL: *Paolo Veronese*, 1905. — JAMITSCHUK: *Tintoretto*, 1876. — THODE: *Tintoretto*, 1901. — STOUGHTON HOLBORN: *Jacopo Robusti, called Tintoretto*, 1912. — HERMANN: *Tiepolo*, 1897.

Fig. 318. — Carpaccio. Angel músico. *Academia de Venecia*.

preparando en cierto modo el terreno para las formas barrocas.

Por mucho tiempo el plateresco sólo cambió las formas de la decoración; las bóvedas conservaban el tipo gótico flameante con sus nervios estrellados, y sólo en las claves, á veces colgantes, aparecían de nuevo los relieves y molduras empleados en las fachadas. Así,

Fig. 330. — Fachada de la iglesia de San Cristóbal. *Amorox*. Toledo.

por ejemplo, tienen aún bóvedas góticas la catedral de Granada y la lonja de Zaragoza, cuyas altas columnas y puertas pertenecen completamente al estilo plateresco. Sorprende ver en la lonja de Zaragoza los altos fustes, gigantes, que sostienen la bóveda de la gran sala con el mismo perfil de una de las columnitas de platero usadas en las custodias; tienen á media altura un collar y unos anchos capiteles jónicos sobre los que apoyan los haces de aristones, y en su arranque, amercillos con escudos.

El Renacimiento se nota, más que nada, en las fachadas; así es el maravilloso palacio de Monterrey, de Salamanca que quedó sin concluir, y que, de haber sido terminado, con sus cuatro fachadas, como se había propuesto, hubiera sido acaso el palacio particular más grande del mundo. Fué construído para el conde de Monterrey, ex virrey de México; tiene en la fachada tres torres que terminan con una crestería de platero. Los dos pisos inferiores de las alas del palacio, tienen paramentos lisos y las ventanas carecen de decoración; toda la escultura se ha acumulado, con exquisito gusto, en la *loggia* del segundo piso y en la crestería de remate (fig. 327).

Más avanzado ya dentro de las formas clásicas, en todos sus detalles, es el bello edificio, todavía plateresco del todo, de las Casas Consistoriales de Sevilla (fig. 328), cuyas obras, empezadas en 1527 bajo la dirección de un tal Diego de Riaño, duraban aún en 1564. Es el edificio más característico de España en esta segunda etapa del plateresco, cuando ya no queda rastro de formas góticas en la decoración; pero interiormente tiene aún bóvedas ojivales, aunque invadidos

da es un inmenso muro de granito, sin adornos; termina con dos torres en los extremos, pero sin avanzar del paño del muro, para que no resulte el efecto de cuerpos salientes. Las ventanas, talladas geométricamente, sin molduras ni cornisas, se suceden en línea interminable; sólo en el centro del muro, para que la austeridad no resulte pobreza, se decora la entrada con ocho pilastras dóricas, que sostienen un pequeño cuerpo central, más alto, con cuatro pilastras menores y un frontón. Pasada la primera crujía, un patio forma como el vestíbulo ó atrio de la iglesia. Aquí, el ambiente más reducido exige otro estilo, la severidad de la fachada exterior se compensa por su masa, que en el patio sería mezquina. Juan Bautista de Toledo, ó más bien, Herrera, tuvieron que aplicar sus conocimientos del clásico *greco-romano* en la fachada de la iglesia, pero lo hicieron sin salirse del dórico, escuadrando su silueta sólo con molduras y ventanas; seis figuras, de seis de los reyes de Judá, son su única escultura, puestas en altos pedestales sobre el entablamiento del primer piso (fig. 337).

En el interior de la iglesia continúa sin vacilaciones el mismo orden dórico; unas pilastras gigantes cas llegan hasta el arranque de las bóvedas. Nada de estuco ni de revestimientos de mármol; todo el

Fig. 340. — Herrera. Casa de José Lacalle.
PLASENCIA.

despiece de granito, visible con regularidad geométrica, acaba de dar á la iglesia el aspecto solemne de un panteón (fig. 338). Los modelos que Herrera recordó para la construcción del Escorial son, sin duda, el exterior del ábside de la iglesia de San Pedro de Roma y los ordenes gigantescos del Palladio y San Michele, pero desnudos de adornos, simplificados en sus cornisas y molduras. Sin embargo, el interior de la iglesia del Escorial, con sus altas pilastras dóricas y anchos arquitrabes con triglitos solamente, por sus acertadas proporciones es muy digno de contarse entre las mas importantes obras de arquitectura del Renacimiento; el mismo Bramante no hubiera podido hacer nada más noble. En las

ejecutado por Juan Gómez de Mora; el palacio que ocupa actualmente el ministerio de Estado y no pocos conventos é iglesias, como las Descalzas reales; en Toledo, la casa del Ayuntamiento, obra del hijo del Greco, y tantos otros edificios.

En provincias, la presión del *greco-romano* no fué tan intensa, y, por lo tanto, continuó todo el siglo xvi empleándose el plateresco, que aparecía como el arte legítimamente español y que en realidad se adaptaba más, con su profusión de adornos, al gusto nacional, siempre inclinado á lo fastuoso. Valencia tan sólo,

Fig. 342. — Palacio de los reyes de Aragón. Techo de la gran escalera.
BARCELONA.

llevada de su tradicional amor por lo italiano, que se manifestaba ya desde el siglo xv, ve construir edificios de puro gusto clásico, como el colegio del Patriarca (fig. 341). En Cataiña, donde el Renacimiento entraba tan difícilmente, las corporaciones populares se resisten á la invasión de los estilos castellanos; la nobleza, en su mayor parte, había emigrado, por sus enlaces con casas del centro de la península; lo poco que quedó de actividad intelectual se consumía en discusiones y apologías sobre el lulismo. Por esto las catedrales catalanas tienen tan pocas restauraciones y embellecimientos del estilo plateresco y llegan intactas, con su núcleo gótico y románico, hasta el triunfo del barroco. Sin embargo, en Barcelona continúan las obras del palacio de la Generalidad, dentro del estilo gótico, aunque interpretado de una manera muy singular; los techos, mag-

estilo dominante en el centro de la península, la antigua casa de la familia Gralla, en la calle de la Puertaferrija, hubo de ser destruido por reforma de dicha vía á mediados del pasado siglo (figs. 345 y 346). La actual reforma de Barcelona ha derribado también una casa gremial de la plaza del Angel, de estilo plateresco, pero ha sido reconstruida ya en otro lugar de la ciudad (plaza de Lesseps). En Tortosa hay también una puerta de estilo plateresco, con el escudo de Carlos V, y en Lérida el oratorio de la Sangre, ambos monumentos de noble pureza, como lo mejor de su época en Castilla (figs. 347 y 348).

Ya hemos comentado la casi total emigración de la nobleza catalana á la corte, que explica el hecho de que Cataluña no posea fastuosos palacios como los de Salamanca ó Guadalajara. Pero hay que citar dos obras curiosas de este siglo XVI en Cataluña, dentro del tipo de arquitectura señorial: el palacio-castillo de los barones de Albi, en la provincia de Lérida, que no llegó á concluirse (fig. 349), y una ala del castillo de Peralada, dentro del estilo francés del Renacimiento y que tanto recuerda el palacio Assezat y otros edificios de Tolosa.

En Portugal se desarrollaba, mientras tanto, el llamado *estilo manuelino*, que no es más que una derivación del plateresco español. Portugal había tenido, en los años de oro del rey Duarte y de Don Juan, un estilo gótico injertado de elementos y fantasías orientales. Sus grandes navegantes, descubridores de la ruta de la India, quisieron construir edificios que inmortalizaran sus famosos hechos. Un gótico extraño se forma, pues, en Portugal á fines del siglo XV, y en él, los múltiples pináculos del arte flameante borgoñón se convierten en un bosque de troncos y ramas apenas estilizados, como las selvas de la India. Pero al querer convertir esta selva de molduras de las formas góticas en formas del Renacimiento, se toma consejo del arte castellano, y así, en definitiva, se llega á los mismos resultados del plateresco, que en Portugal recibe el nombre de estilo manuelino por el largo reinado de Don Manuel, desde el 1495 al 1521. Las obras más típicas de este estilo son las capillas *imparfeitas* del monumento



Fig. 348. — Puerta del oratorio de la Sangre. LÉRIDA.

Fig. 349. — Patio del castillo de Albi. LÉRIDA.

pero el visitante esperaba ya encontrarlas así, inmóviles y rezando. ¡Extraordinario conjunto! Ciertamente, el presbiterio del Escorial, con sus dos grupos funerarios, es uno de los lugares más solemnes del mundo. Lo que contribuye más á tal efecto es que en toda la iglesia no se han dispuesto otros sepulcros: los descendientes de Carlos V y Felipe II, como temerosos de su compañía, en lugar de hacer construir sus sepulcros en la nave de la iglesia, quisieron ser enterrados en un panteón

Fig. 352. — Estatuas de Felipe II y su familia. *Escorial*.

subterráneo, y así las líneas del Escorial no están descompuestas por un sinnúmero de hipogeos, como sucede en Saint-Denis ó Westminster y otras iglesias que son á la vez panteones reales.

El tipo del retrato funerario rezando arrodillado no era, por lo demás, una invención de los Leoni; así estaban ya retratados Carlos VIII y su esposa Ana de Bretaña, en Saint-Denis, y así se representaron también Francisco I y Enrique II en sus respectivos monumentos funerarios. Era una moda de la época que en España fué aceptada con entusiasmo; el mismo Leoni ejecutó un retrato de este género, interesantísimo, de la infanta Doña Juana, hermana de Felipe II, que había sido reina de Portugal y después hubo de fundar el convento de las Descalzas reales, de Madrid. El retrato de esta infanta, de una precisión iconográfica extraordinaria, es una de las figuras más características del mundo castellano; la princesa está rezando arrodillada, segura de Dios y de su alma, pero como familiarizada ya con ese acto de contrición (fig. 353). Así son también las esculturas de los condes de Salinas, en Palencia, y del obispo San Segundo, en su iglesia de Ávila.

Los Leoni no fueron tampoco los primeros escultores italianos que llegaron al centro de la península; ya en el reinado de los Reyes Católicos, otros dos escultores florentinos introdujeron en España el estilo y las formas del arte italiano del siglo XVI: uno era el exaltado Torrigiani, famoso por su pendencia con Miguel Angel, cuando ambos eran aprendices, de la que el Buonarroti salió con la nariz aplastada para toda su vida. Torrigiani tuvo que escapar de Florencia, y después de haber pasado á Inglaterra, acabó por instalarse en Sevilla, donde ejecutó varias obras de cierto interés. No era, de todos modos, un gran

maestro; mucho más respetable fué otro compatriota suyo, aunque con menos historia, un tal Domenico Fancelli, del que nada sabemos antes de su venida á España, pero que por el estilo de sus obras puede reputarse con seguridad como discípulo del Pollajuolo. Su primera obra auténtica es el sepulcro del infante Don Juan, hijo de los Reyes Católicos, que murió de menor edad y para quien la reina dispuso en su testamento que se le erigiera un mausoleo en Santo Tomás de Ávila. Fancelli adopta por tipo del monumento sepulcral el del lecho mortuario, para exposición del cadáver, como catafalco permanente (fig. 354), igual en disposición, aunque menor en proporciones, al del papa

Sixto IV en el Vaticano. El sepulcro de Sixto IV es un ancho monumento plano, de bronce, sobre el que descansa la estatua del Papa, tendido y con las manos plegadas. Alrededor del lecho, las virtudes y otras figuras alegóricas están encuadradas en nichos y adornos de tradición quattrocentista. La misma disposición, pero abreviada, naturalmente, se advierte en la tumba del infante Don Juan; en los ángulos del lecho, como en el sepulcro de Sixto IV, hay unos grifos con colas enroscadas que serán tradicionales en este género de sepulcros.

Fancelli hizo todavía dos nuevos sepulcros reales de este tipo: los famosos mausoleos de los Reyes Católicos y el de Juana la Loca y Felipe el Hermoso, en la capilla real de Granada. (Lám. XVII.) Los lechos ó catafalcos son mayores, porque en ambos sepulcros los dos esposos están de lado, en actitud de reposo. Cisneros fué enterrado también, en Alcalá de Henares, en un sepulcro de esta forma de lecho, que era la imperante en los últimos años del reinado de los Reyes Católicos. El tipo del sepulcro con la estatua orante del difunto es posterior; ya hemos dicho que también se empleó en Francia para los sepulcros reales de los Valois, pero nosotros hemos hablado de este tipo de sepulcro en forma de lecho mortuario más tarde, porque se continúa usando por tradición en España hasta bien entrado el siglo XVI. Así era, por ejemplo, una de las últimas obras de Alonso Berruguete, el sepulcro del cardenal Tavera, en la iglesia del hospital de Afuera, de Toledo (fig. 355).

Alonso Berruguete está considerado como el primer escultor genial caste-

Fig. 353. — Estatua orante de la infanta Doña Juana.
Descalzas reales. MADRID.

FOR. 14000 4

Fig. 354 Domenico Fancelli. Sepulcro del infante Don Juan, *Santo Tomás de Avila*.

llano del Renacimiento. No es ya un italiano que se castellaniza, sino un español de pura raza, como Herrera, que ha ido á aprender al extranjero. Su paso por Italia no queda entre sombras y anónimo, como el de Herrera, sino que Alonso Berruguete se hizo estimar ya allí como un gran artista. He aquí unos párrafos extractados de Cean Bermúdez que resumirán la vida del famoso artista: Nació en Paredes de Nava en 1480, y su padre, Pedro Berruguete, pintor, procuró instruirle en los principios del arte. Fué á Italia, y, según el Vasari, estaba en Florencia en 1503, copiando los dibujos de Miguel Angel. En Roma, donde pasa el año 1504, ayuda al Buonarroti y copia por indicación del Bramante el Laoconte. Regresa á Florencia y continúa un altar que Filippo Lippi había dejado sin concluir. Por fin regresa á España en 1520... (más de quince años estudiando en el extranjero)... y, — sigue diciendo Cean Bermúdez, — restituido á Castilla, Carlos V le nombró pintor y escultor de cámara. *Fué el primer profesor español que difundió en el reino las luces de la corrección del dibujo, de las buenas proporciones del cuerpo humano, de la grandiosidad de las formas, de la expresión y otras sublimes partes de la escultura y la pintura*, como dice el bueno de Cean Bermúdez.

Que Berruguete, en el monumento funerario del cardenal Tavera, se olvidó de sus modelos italianos y copió el sepulcro en forma de lecho de tradición castellana, está probado por documentos del archivo del hospital de Toledo, que dicen que, además de los mil ducados que Berruguete recibió para la *cama* y *bulto* de mármol que hacía del cardenal, recibió más dinero por haber ido á Alcalá para *ver el sepulcro del cardenal Cisneros, por si estaban en él esculpidas ciertas historias*.

Volveremos á hablar de Alonso Berruguete cuando tratemos de su obra más importante, la silla del coro de la catedral de Toledo; pero, por lo que toca al sepulcro del cardenal Tavera, es una maravilla de ejecución y composición. Las formas del catafalco, aun semi-cuatrocentista, del Fancelli, se convierten en una especie de caja ó baúl sobre que descansa el prelado (fig. 355). Hay aún los grifos en los ángulos, las paredes de la caja están decoradas con

Lamina XVIII.

J. Martínez Montañés. Cristo en la Cruz. *Catedral de Sevilla.*

Tomo III

su estilo, lleno de sencillez en las actitudes, de grandiosidad en las formas, de verdad y buen gusto en los paños, etc., etc. Fué amigo de Velázquez, quien era el que mejor podía entenderle, y, con todo, á pesar de que como dice también el bueno de Bermúdez, Alonso Cano fué uno de los mejores artistas que ha tenido España, sin haber salido de ella, su vida estuvo llena de contratiempos y dificultades. Encarcelado por una vaga acusación de haber asesinado á su mujer, le salva sólo la protección de Velázquez. Nombrado mayordomo de la cofradía de los Dolores, de Madrid, tiene un pleito y se le impone una multa por no haber querido asistir á una procesión. Por fin, en 1654, entra en tratos con el cabildo de Toledo para que le nombre escultor de la catedral en lugar de un cantor cuya plaza estaba vacante. Aceptada su proposición, con la condición de que tome órdenes, Cano instala su taller de escultura en una torre de la catedral; pero en seguida empiezan los disgustos con el cabildo, porque ni asiste al coro ni quiere ordenarse de diácono. Por fin, habiéndole quitado la paga, no tiene más remedio que ordenarse, en 1667. Al morir, pocos meses después, deja su obra algo desconocida; el maravilloso San Francisco, que la tradición le atribuye, hoy se duda que fuese obra suya (fig. 366). Sin embargo, Alonso Cano debió contribuir á que la escuela de Montañés y Hernández no se falseara pronto con extravagancias teatrales: es un artista mucho más profundo en expresión y menos brillante en la policromía; él mismo pintaba sus estatuas, algunas veces con solos dos ó tres colores, como el San Francisco; Montañés, al contrario, acudía á pintores de profesión para decorar las suyas. Dejamos todo lo referente á la pintura española en esta época para un capítulo especial, prefiriendo hacer ver aquí, en un solo estudio, la evolución de todo el cuadro de la pintura castellana y sevillana.

Un arte íntimamente relacionado con la escultura, en esta época, es el de la orfebrería. Era el tiempo de las grandes custodias y cruces procesionales, las dos joyas que más se prestan al aparato del culto externo. Los más famosos plateros de España, por esta época, pertenecen á dos familias, los Arfe y los Becerril, domiciliados los primeros en León y los segundos en Cuenca. Ya hemos dicho

Fig. 366.— Alonso Cano. San Francisco.
Catedral de Toledo.

Lamina XIX.

Francisco Becerril. Custodia.
Hispanic Society. New-York.

Enrique de Arfe. Custodia.
Catedral de Toledo.

Tomo III



Fig. 383. — Castillo de Saint Germain sur Laye.

construcciones privadas, pueden hacerse comenzar en cierta casa de Orleans, llamada de Inés de Sorel, que tiene ya en las lucernas pilastras con grotescos de estilo clásico. En Blois, una casa construida en 1512 por Florimont de Robert, ministro de Luis XII, tiene en el patio dos pisos de órdenes clásicos y unos medallones, en un antepecho, de cerámicas italianas. En Tolosa, el palacio Bernuy tiene un patio enteramente del gusto del tiempo de Francisco I, mientras que la puerta exterior es aún de forma gótica (fig. 389). En París, el palacio de Uzés reproduce en la cornisa la salamandra, emblema de Francisco I (fig. 390); las puertas están decoradas con las coronas y angelotes, con las filacterias y hojas enroscadas, características del estilo decorativo de su tiempo. La misma disposición de la fachada, las pilastras planas sin corresponder á ningún entablamento, las lucernas con sus remates escalonados, hasta la misma combinación de recuadros de piedra negra, como en Chambord, todo en el palacio de Uzés repite, en una morada parisiense, los principios impuestos en los castillos y residencias reales.

Como obras públicas de carácter general de esta primera época del Renacimiento en Francia, tenemos que citar el puente de Notre Dame, en París, construido ya por el viejo fray Giocondo; el Hotel de Ville, por Domenico de Cortona; otro Hotel de Ville en Ruan; el Capitolio de Tolosa, etc., etc. Sin embargo, toda la atención de los reyes está concentrada en sus residencias personales. Ya se comprende, por lo tanto, que por más que los Valois fuesen católicos y vivieran en pugna con el protestantismo, que se infiltraba perezosamente

edificio admirable, con una personalidad plástica poderosísima, pero en el que no se ve el arte fácil de un genio espontáneo, la ligereza de producción de un artista de fecundas inspiraciones. El Louvre impresiona por su gran masa, pero más por su noble aspecto; es un aristócrata de sangre el que lo ha proyectado, un artista acostumbrado desde su infancia á la grave urbanidad del movimiento. Nada del bullicio pantagruresco de Chambord, con su danza de lucernas en los tejados; las ventanas del Louvre se suceden entre pilastras, alternándose, concienzudamente dibujadas. Los detalles de la cornisa, los medallones y los relieves de las lucernas son á veces, si se quiere, de dudosa inspiración, pero siempre trazados con mano fina que no descuida nada en los contornos (figura 385). Lescot tuvo á su lado en las obras del Louvre al escultor Juan Goujon, del que será necesario hablar más adelante, al tratar de la escultura en esta época. Goujon fué propuesto acaso por Diana de Poitiers, pero se aviene perfectamente con Lescot, que es el que aparece siempre dominando en la obra del Louvre. Enrique II y Diana de Poitiers conocieron su singular valía y le colmaron de beneficios; su salario, sin contar otros emolumentos, ascendía á 1.200 libras anuales.

A la muerte de Lescot, en 1578, sólo una pequeña parte del Louvre estaba terminada, dos alas del primitivo proyecto formando un patio cuadrado (fig. 386). Las otras dos fueron concluyéndose, siguiendo su estilo, después de su muerte, y aun al prolongar el palacio con unas alas exteriores, para reunirlo con las Tullerías, el espíritu de Lescot dominaba sobre sus sucesores; podían éstos cambiar las formas de la arquitectura y la decoración, pero planeaban como Lescot, con aquellas mismas disposiciones de cuerpos salientes, con remates monumentales enlazados por alas de fina composición.

Hemos hablado en el párrafo anterior de las Tullerías como de un edificio que con el tiempo debía verse reunido con el Louvre, y, sin embargo, el nuevo palacio tenía más bien por objeto una demostración de antagonismo á la obra de Lescot. Mientras Enrique II y su favorita Diana de Poitiers aplicaban profusamente, en la decoración del Louvre, sus iniciales entrelazadas, la reina oficial, Catalina de Médicis, lejos de allí, con su pequeña corte, iniciaba la construcción de las Tullerías en lo que entonces eran las afueras de la ciudad.

El arquitecto de las Tullerías era también un francés, De l'Orme, pero no de noble alcurnia como Lescot, sino hijo de un simple albañil de Lyon, y muy propenso á polémicas y discusiones en sus cambios de fortuna. No sabemos por qué lo escogió Catalina de Médicis para dirigir las obras de su palacio, acaso

■ **EL LOUVRE POR LESCOT.**
 ▨ **EL NUEVO LOUVRE.**
 □ **LAS TULLERÍAS.**

Fig. 386. — Planta del Louvre y las Tullerías.

Fig. 389. — Patio del palacio Bernuy, TOLOSA.

FOT. A. BARRU ET

se ha traducido Vitrubio y el tratado de Serlio; los órdenes clásicos se manejan, pues, con receta; falta sólo que intervenga el genio personal para animarlos con el toque de gracia que constituye la belleza en arquitectura.

Hacia el final del siglo aparece otro refuerzo, en el repertorio de la composición francesa, con las ideas originales de Mansard, un arquitecto cuya influencia se hace sentir principalmente en el siglo xvii. A él se atribuyen el ala que acaba de cerrar el patio del castillo de Blois, que mandó construir Gastón de Orleans, el palacio del Luxemburgo y multitud de edificios de París del tiempo de Enrique IV y Luis XIII. Su estilo es todavía más libre de decoración que el de los Du Cerceau y De l'Orme; los edificios de Mansard están decorados sólo por los almohadillados de la piedra, con simples frontones y cornisas sobre las ventanas. Su principal invento es la forma de las cubiertas á doble pendiente, rompiendo la línea de los tejados por la mitad, una superior, menos inclinada, y la inferior con más inclinación, en la que se proyectan las lucernas, con lo que se consigue más espacio en este ultimo piso debajo de las cubiertas, que han tomado el nombre, de *mansardas* de su inventor el arquitecto Mansard.

Las residencias reales de esta época y los castillos privados se completan en lo posible con jardines.

Ya hemos visto en el castillo de Blois cómo se apreciaba la vista de los jardines desde el palacio de Francisco I, abriendo sus fachadas con logias para poder disfrutar de su perspectiva; pero De l'Orme había de ser el que fijara los caracteres de los jardines franceses, tanto con sus escritos como con sus propias



Fig. 391. — Palacio Lasbordes (interior del patio principal). TOLOSA.

REV. A. JARDIN 19

ve aparecer muy raramente; hasta cuando á Fontainebleau llega un escultor como Benvenuto Cellini, se le encargan *objetos artísticos*, ó esculturas para decoración.

Sólo en los monumentos sepulcrales la escultura hace obras algo más que puramente decorativas; generalmente, los mausoleos de los Valois forman un templete abierto con columnas clásicas, en cuyo interior se halla la caja mármorea. En lo alto, arrodillados, están el monarca y su esposa; sobre las gradas



Fig. 456. — Columnata del Louvre.

artistas y á sus obras. Los franceses, naturalmente, los han considerado y consideran como los verdaderos fundadores de su arte nacional; su arquitectura, hasta cuando quiere hacerse moderna y original, repite siempre las mismas formas del Louvre, el Luxemburgo ó las Tullerías, cuyos autores fueron, sin duda alguna, artistas tan excelentes como los italianos más famosos. Pero el renombre, la reputación bien merecida de estos artistas franceses del Renacimiento, resulta oscurecido por la fama universal de los artistas italianos; los nombres de Bramante, Miguel Angel, Palladio, absorben la atención del mundo; parece como si Italia hubiese sido la única en crear un gran arte en los tiempos modernos, y olvidamos ó no sabemos apreciar en todo su valor lo que hicieron españoles y franceses.

La primera obra que debemos señalar de la arquitectura francesa de este tiempo, son los trabajos hechos para completar el Louvre, el palacio real de París. Recordemos un poco lo que hemos dicho ya de la historia de este edificio; allí, en aquel mismo lugar, se levantaba el castillo real de la Francia gótica, el *donjon* de San Luis y Felipe Augusto, del que no quedan más que las reproducciones pintadas en miniaturas.

Al iniciarse el Renacimiento, la corte, que no se encontraba muy á gusto en París, se instaló durante cada reinado en un castillo distinto de provincias: en Amboise, en Blois ó en Chambord. Fué Enrique II, ó mejor dicho, su favorita Diana de Poitiers, la que sintió la necesidad de una residencia real, adecuada á las nuevas costumbres, en la capital de Francia, y ya hemos dicho algo de la destrucción del viejo Louvre y los comienzos del nuevo palacio para Enrique II y Diana de Poitiers por el arquitecto Lescot, mientras Filiberto del Orme construía las Tullerías para Catalina de Médicis, esposa del rey.

Fig. 458. — El Instituto de Francia. París.

tiempo de Luis XIV. Hacia la mitad del siglo xvii faltaba aún completar la fachada de Levante, para la que se había abierto un concurso al que presentaron proyectos Le Mercier, Marot y Claudio Perrault, un arquitecto de poca nota en comparación de los otros dos. Por indicación de Poussin (el rey estaba muy distraído en Versailles), Colbert invitó al Bernini á venir de Roma para dar su parecer, y el gran maestro del estilo barroco se puso en camino para la corte de Francia. Se conserva el diario de un acompañante del Bernini, describiendo el viaje; el arquitecto romano fué recibido con todos los honores desde el momento de entrar en Francia; llegado á París, dió su opinión é hizo hasta un proyecto dentro de su estilo característico. El rey Luis XIV, de quien el Bernini hizo un busto admirable, vino de Versailles para poner la primera piedra... y al cabo de un mes el Bernini regresaba á Roma, adonde le llamaban imperiosamente las obras de la columnata de la plaza de San Pedro. Apenas el Bernini se hubo marchado, Colbert, que no debía ser el más indicado para entenderse con un hombre como el Bernini, de un carpetazo desechó su proyecto, y dando alas á Claudio Perrault, le encomendó la dirección de la fachada. Su proyecto fué, pues, el que se ejecutó (fig. 450). Consta de un piso bajo, que forma basamento, con ventanas, y encima una columnata gigantesca que sostiene el entablamento del tejado. La composición, por el largo, es la preferida de los arquitectos franceses de esta época: un cuerpo central, dos alas de unión y dos pabellones en los extremos.

Así como Catalina de Médicis inició la construcción de su palacio privado,

Su color es agradable; las damas están entre sedas, ó nubes, y como en perfumadas atmósferas de un olimpo cortesano; generalmente en sus retratos las presenta como alegorías de la gracia, ó del día que nace, como Dianas, Hebes ó ninfas (figs. 474 y 475), pero siempre son mujeres y hermosas.

Pronto esta misma sociedad se siente fatigada de sus metamorfosis mitológicas y quiere saber algo de la verdadera vida. A esta reacción responden los escritos de Rousseau, publicados en plena época de la Pompadour y de sus grandes fiestas de Versailles. *El Contrato social*, *La nueva Eloísa*, son las notas estridentes en literatura, como Watteau y Fragonard, algo antes, habían tratado ya de cambiar la vida del Olimpo por las realida-

Fig. 478. — Greuze. Inocencia. Galería Nacional. LONDRES.

des terrenas. Watteau es el primer artista y pintor de su siglo. Llegado de Flandes á París, pronto se naturaliza, de tal manera, que hoy el genio francés casi no se comprende sin su obra. Trabajó pocos años, pues murió joven. Sus composiciones reflejan extraña languidez y ternura, como un presentimiento de la vaciedad de aquel afán de gozar que parecía entonces la esencia de la vida. A veces disfraza sus personajes con las ropas de los arlequines y pierrots de la comedia italiana; otras agrupa sus damas y galanes en bosquecillos encantados para llevarlos, lejos del mundo, hacia un país de placeres, una isla de Citera donde el amor sea cosa fácil y la tragedia de la vida, con su bullicio y sus dolores, quede lejos, muy lejos.

Watteau sigue aún en su formación el mismo camino que todos los artistas de su siglo. La Academia le niega por dos veces el pensionado de Roma, pero al fin, en 1712, le manda allí sin exigirle prueba alguna. Es curioso recordar cómo Watteau fué admitido más tarde en la Academia; casi á la fuerza se le obliga á presentarse. Su cuadro de candidato: *L'embarquement pour Cythère*, que está hoy en el museo particular del emperador de Alemania, es una de sus obras más características. Grupos de enamorados se disponen á partir, unos alegres, otros atrayendo dulcemente á sus compañeras, que se resisten, hacia la barca que ha de conducirles á la isla del amor.

En toda la producción de Watteau se glosa el mismo asunto; las parejas, con cierta melancolía, sienten esa fuerza mortal que les obliga á amarse; los tipos son jóvenes de la burguesía parisiense; los hombres, como el que los pinta, parecen algo meditabundos. Watteau es el perfecto tipo del artista *insouciant* de París, un precursor de los artistas bohemios de nuestros días. El conde de

El patio central del palacio de Madrid resulta algo frío; edificado con piedra granítica, que no se presta á la escultura, carece, por decirlo así, de adornos. Sus líneas precisas, académicas, no producen el entusiasmo de los grandes monumentos inspirados. Igual puede decirse de la escalera (fig. 500) y de los vestíbulos. Son los grandes salones plenamente barrocos, el del trono y el llamado de Gasparini, y la capilla, los que dan un poco de carácter nacional al palacio de Madrid, con su pompa roja y sus decoraciones alegóricas en los techos. De todos modos, en conjunto es un edificio al que los españoles no profesan gran cariño, pues se resiente de su origen francés, tanto por el rey Borbón que lo inició como por sus arquitectos directores. Las decoraciones de sus mejores salas no son de pintores españoles, son del Tiepolo ó de Mengs; puede decirse que lo único genuinamente español del vasto edificio es su emplazamiento: el paisaje tan castellano que se divisa desde sus ventanas, con el Manzanares en el fondo y la sierra del Guadarrama en el horizonte.

Las obras más agradables, sin embargo, de esta escuela española de gusto francés son los jardines. Tanto los de la Granja como los de Aranjuez, adornados con fuentes y dispuestos los paseos en grandes avenidas, según la moda de Versalles, tienen aún hoy singular encanto.

Fig. 505.—Púlpito de la iglesia de S. Blas. Cozco.

Cada región de España sintió el barroco de un modo particular, debido principalmente á la dirección que le diera el más extremado de los arquitectos locales. En Salamanca, como es natural, fué la impulsión de Churriguera la que hubo de predominar; en Aragón forma escuela Herrera el Mozo, con su obra del Pilar; en Murcia es el estilo de Jaime Bort el que caracteriza las obras de la región; en Granada, todos los decoradores aprenden algo de acumulación de estalactitas y volutas de la sacristía de la Cartuja, en que empleó su vida entera

Fig. 524. -- Vasos de cerámica de la Puebla, México.

cionarios laicos españoles de dicha población, fomentaron el desarrollo de una fábrica de cerámica á imitación de las de España. En ella se reprodujeron, en formas, modelos y colores, los productos más diversos de las manufacturas de la península, desde las cerámicas valencianas hispano-árabes hasta los productos de Sevilla y Talavera. Es probable que las cerámicas de Puebla llegaran á exportarse á España mismo. La cerámica mexicana parece sólo haberse producido en la Puebla, cuyas montañas daban una tierra apropiada para hacer mayólica; los montes de San Bartolo y San Pedro, en el lugar cercano de Totomehuacán, tienen una tierra blanca buena, mientras que la arcilla fina roja se obtenía en Loreto y Guadalupe, también en la vecindad de Puebla. Ambas arcillas se mezclaban por partes iguales. El esmalte no es muy blanco, y algo más espeso que el usado por las fábricas españolas; el color azul, que es el predominante, también se distingue por su espesor. El estilo de los dibujos resulta más fuerte y rudo que el de los productos españoles; la cerámica mexicana es siempre algo bárbara en el estilo, pero muy resistente, y particularmente adaptable á la decoración exterior de los edificios. No obstante, se hacían también figuras de santos y candelabros, y sobre todo, platos y jarros para instalaciones de farmacia (fig. 524).

Los primeros modelos son puramente españoles, después se deja sentir una fuerte influencia de la decoración azteca, que los indios tenían en la sangre, y, por fin, una última influencia china, copiándose los crisantemos y rosetas de los vasos del Extremo Oriente. Esto por lo que toca á la decoración; en cuanto á las formas, la cerámica de Puebla conserva la tradición de los platos, jarros y botes de la cerámica hispano-árabe. Los ceramistas de esta ciudad mexicana hicieron, no sólo pequeños objetos de tierra cocha, sino también grandes conjuntos de piezas ensambladas, como el campanario de San Francisco, en Cholula (fig. 523), y la cúpula de la iglesia del Rosario, en la propia ciudad de Puebla, toda de cerámica.

Los frailes españoles, á pesar de los severos juicios de que á veces han sido objeto, representaban una superior cultura en las tierras entonces solitarias del Nuevo México y California; las ruinas de sus conventos, llamados en el país

liones las torres de la catedral de Santiago, las cúpulas del Pilar, en una palabra, los grandes monumentos del barroco, de los que *las misiones* eran sólo un eco pobre y lejano. El acierto con que fueron tratados aquellos motivos permite augurar que en América producirá sus últimos frutos el arte barroco español.

Resumen. — El arte barroco español empieza ahora á ser considerado con el debido interés. Los escritores neoclásicos, como el Caveda, condenaron este estilo y aún vivimos en cierto modo bajo su anatema. Su mismo nombre, *churriguerismo*, es una equivocación lamentable. Churriguera fué un arquitecto de Valladolid, cuya producción, corta y mesurada, no sirvió para caracterizar el estilo; tan sólo puede juzgarse como uno más entre los artistas de su época. Las obras más importantes son la decoración exterior de la catedral de Santiago, el templo del Pilar en Zaragoza, la iglesia de Loyola, etc., etc. Toda España se decora y renueva en esta época; las iglesias rurales se llenan de altares nuevos y se adornan con fachadas barrocas. Al advenimiento de la dinastía de los Borbones, llegan arquitectos para reconstruir con gusto francés los palacios reales. Así la Granja y Aranjuez muestran señales del paso de los arquitectos franceses. El palacio real de Madrid, incendiado pocos años antes, es reconstruido por dos italianos, el abate Jubara y Juan Bautista Sachetti, con arreglo á la moda francesa que imperaba en el Piamonte. En provincias, las casas particulares son también renovadas durante este período de prosperidad general en toda la península, merced al gran comercio que se hacía con América. Muebles y habitaciones, especialmente alcobas; arcos y joyas, participan de los gustos del barroco. Se establecen por esta época las dos nuevas fábricas de cerámica de Alcora y el Retiro. La de Alcora es una iniciativa patriótica del conde de Aranda para imitar en España las porcelanas de Leeds y Moustiers. Aranda aplica sus caudales y toda su inteligente voluntad á esta obra patriótica. La fundación del Retiro, en cambio, debióse tan sólo á la corona. Carlos III hace venir de Nápoles, de la fábrica real de Capodimonte, obreros y utensilios. Más tarde se imitan las porcelanas de Sevres; los operarios del Retiro imitan también las porcelanas chinas, y así, á la fábrica se le llamaba en Madrid, *La China*. Destruída por los franceses, Wellington y Fernando VII la restauran en la Moncloa, cerca de Madrid, á orillas del Manzanares. El arte barroco español se propaga triunfante por América. Casi barroca es ya la catedral primada de Santo Domingo, y barroca del todo la de La Habana. En México hay que citar las iglesias barrocas de la capital, de Guadalajara y de Puebla. En esta última ciudad se establece una fábrica de cerámica que imita los productos españoles. En los estados Unidos, *las misiones de los Padres* españoles llevan el sello del barroco y sus formas son imitadas en las arquitecturas modernas de los Estados del Sur.

Bibliografía. — UHDE: *Landenkmäler in Spanien und Portugal*. — SCHUBERT: *Geschichte des Barock in Spanien*. — JUNGHAEDEL: *Baukunst Spaniens*. — LLAGUNA & ALMIROLA: *Noticias de los arquitectos y Arquitectura de España*, 1829. — CONDE DE LAS NAVAS: *Real Palacio de Madrid*, 1897. — FLORIT: *Aranjuez*. — RIAÑO: *Spanish Art*. — PÉREZ VILLAMIL: *Artes e industrias del Buen Retiro*, 1904. — WILLIAMS: *The Arts and Crafts of older Spain*, 1907.

Fig. 527.—Busto del conde de Aranda. Cerámica de Alcora.

en gran parte recuerdan las de Van Eyck y Van der Veyden. Cuando sus paisanos, como Hernán Cortés, marchaban á América con los *conquistadores*, Morales no daba muestras de sentir grandes ambiciones; Palomino nos le presenta en su vez viviendo de una pensión que le señaló Felipe II, á quien importuna con sus demandas. Repite, sin cansarse, casi sólo dos ó tres tipos: el de una Virgen fina, delgada, con el Niño en el pecho; un Cristo coronado de espinas, con manto de púrpura y cetro de caña, y otro al descenderle de la Cruz, muerto en los brazos de la Madre. Son pequeños cuadros en tabla, de colores esmaltados, bellos rojos, verdes y morados (figs. 532 y 533).

Así como Morales depende casi exclusivamente de la escuela flamenca, en Valencia Juan de Juanes se decanta más bien por el arte italiano, y en Sevilla crece también otra escuela italianizante, de la que, á fines del siglo, el maestro más conocido era el famoso Pacheco, el suegro de Velázquez.

En medio de estas oscilaciones entre los recuerdos eyckianos, de Morales, y la obsesión por Italia de los demás pintores de la península. llega á España el joven Domenico Theotokópulos, llamado *el Greco*, para dar la más formidable sacudida de originalidad é independencia. Era natural de Candía, en Creta, y es de creer que sus primeras lecciones en el arte de la pintura las recibiera en Oriente, porque hay mucho, en el arte del Greco, de los mosaicos de la *Kahrié-Djami*, con aquellas figuras alargadas y nerviosas de las últimas escuelas bizantinas de pintura. Creta dependía entonces de los venecianos, y el jo-

Fig. 530.—Sánchez Coelho. Un fraile. *Escorial*.

Fig. 531.—Pantoja. Retrato de D.^a Isabel de Valois.
Museo del Prado. MADRID.

ven candiota se dirige á Venecia, donde acaba de formarse en la escuela del Tintoretto. Discípulo y maestro debieron entenderse perfectamente, porque el carácter del Tintoretto ofrece mucha analogía con el del Greco. Hasta en cosas puramente técnicas, como en la curiosa manera que tenía el Tintoretto de disponer los modelos, valiéndose de figurillas de barro que vestía y colocaba más ó menos altas, para asegurarse de la perspectiva en sus grandes composiciones, parece haber sido imitado por su genial discípulo. «Domínico Greco,—dice Pacheco,—me mostró el año 1611 una alacena de modelos de barro, de su mano, para valerse de ellos en sus obras.» Muchas otras cosas aceptó el Greco del Tintoretto; podríamos decir que, á no haberse movido de Italia, el Greco no hubiera sido más que un discípulo bizantino del Tintoretto...

De Venecia pasa á Roma, donde cultiva la amistad de Julio Clovio, un miniaturista famoso que había pintado un antifonario por orden de Carlos V. Es muy posible que Clovio le sugiriera un viaje á España: lo positivo es que pocos años después, en el de 1577, firma ya su primer cuadro en la nueva patria. Desde esta fecha hasta la de su muerte, en 1614, siendo de avanzada edad, puede decirse que el Greco no se mueve de Toledo, su patria de amor y de adopción.

Paravicino, el fraile poeta, amigo del Greco, escribe: «Creta le dió la vida, y los pinceles Toledo.» Esto no es muy exacto: Creta debió darle ya los pinceles á este último pintor bizantino; Toledo

Fig. 532. — Morales. La Virgen y el Niño.
Museo del Prado. MADRID.

Fig. 533. — Morales. Ecce Homo.
Galería Corsini. ROMA.

las que ya se había especializado el Tintoretto. Su cuadro más famoso, el llamado: «Entierro de conde de Orgaz», tiene esta misma doble composición: en la mitad inferior la fúnebre comitiva, compuesta de frailes y caballeros, que rodean á San Agustín y San Esteban, que han venido para enterrar á su devoto el señor de Orgaz; pero en la mitad superior, otra vez las nubes y ángeles, que acompañan el alma hasta los cielos, junto al trono de Dios. Esta pintura, que es como el resumen de toda la obra del Greco, está aún en Toledo (de donde tantas otras han emigrado), en la misma iglesia para la que fué pintada: la parte inferior, con su hilera de retratos, es de una intensidad psicológica no superada ni aun por Velázquez (Lám. XXVIII.) Es curioso que el primer elogio de este cuadro, en nuestros tiempos, se halle en la obra de Barrow, titulada: *The Bible in Spain*. El interés por el Greco, en España, data de pocos años.

Fig. 340. — Auto-retrato de Ribera.
Museo de los Uffizi.

El Greco posee un repertorio más extenso que Morales y los pintores de su época, pero como todos los grandes artistas, no tiene ningún reparo en repetir sus asuntos, con la ligera variante de sentimiento que es el secreto del arte. Sus temas preferidos son los apostolados, ó series de trece cuadros con Jesús y los apóstoles (figs. 534 y 538), la estigmatización de San Francisco, la Anunciación y la Sagrada Familia (fig. 539), y, sobre todo, sus maravillosos retratos (figs. 535, 536 y 537). Nadie mejor que este bizantino supo comprender la sociedad española de su tiempo. Cuando murió, todavía los libros griegos eran los que predominaban, con los italianos, en su librería. Los dos testigos de su testamento fueron dos griegos, que, como él, debían haberse naturalizado en Toledo. Pero el Greco comprendió más que nadie el alma de Castilla.

La fuerza de asimilación y de carácter de la España de los siglos xvi y xvii se ve en el caso de otro artista, el valenciano José Ribera, que habiendo residido en Italia desde los diez y ocho años, se conserva siempre español, firma sus cuadros como *valentino* y es llamado por todos *el Spagnoletto*. No sabemos por qué ni cómo pasó Ribera a Italia; las noticias de su vida hallanse principalmente en un libro lleno de embustes, llamado *el Falsario*, que se publicó en Nápoles y trata de los pintores napolitanos, y entre ellos se incluye, como es natural, al Ribera. Éste, según parece, había trabajado en Roma algunos años, en la escuela

Fig. 550.—El infante Don Fernando de Austria.
Museo del Prado. MADRID.

Fig. 549.—Velázquez. El rey Felipe IV
Museo del Prado. MADRID.

del que sólo resultan interesantes los párrafos, por desgracia demasiado breves, en que trata de Velázquez. Dice que Velázquez ocupa el tercer lugar entre los grandes ingenios de la pintura (¡el tercero!), y que le dió su hija por esposa, «agradado de su talento, limpieza y buen natural». Describe el primer viaje de

Velázquez á Madrid, en 1622, para darse á conocer en la corte, y el éxito fulminante que logra al año inmediato, cuando, vuelto de nuevo á Madrid, se hace admirar con el retrato de Fonseca. El triunfo no pudo ser más completo; Velázquez fué llevado una noche á palacio por el Conde-Duque, y pronto se le mandó pintar el retrato del rey y otras personas de la familia real y fué agraciado con un cargo y sueldo en palacio. La vida de Velázquez parece exenta de grandes aventuras, sin experimentar pasiones ni dolores que no fuesen los que son anejos al ejercicio del arte. Cierta es que algunos documentos nos le muestran quejoso por recibir su paga con retardo, pero ¿quién no recibía con retraso sus emolumentos en la España de Felipe IV, poco distinta en esto, por lo demás, de la de nuestros días? Su situación en palacio parece fué siempre sólida, sin haberle faltado nunca el cariño y la protección real. El cuadro de las Meninas nos le representa allí, en una estancia del alcázar de los Austrias, muy castellana por cierto en todos los detalles de la construcción, en sus puertas y hasta en la luz. El pintor está pintando el retrato de la infanta Margarita (acaso el que hoy posee el Louvre), con sus dueñas ó *meninas*, que la sirven arrodilladas (D.^a Isabel de Velasco y D.^a María de Sarmiento), con un enano y una bufona, el perro y los

criados... toda la corte de la princesita. Los reyes han entrado y contemplan el grupo, admirando la luz y el colorido; acaso ellos, los reyes mismos, sugieren á Velázquez la extraña composición de su cuadro, el más famoso de la pintura española.

Hemos citado las Meninas primeramente porque esta obra nos da la impresión plástica de la vida de Velázquez en el alcázar de sus reyes y nos le presenta en contacto con ellos. Con un solo golpe de vista, vemos al rey, su protector, la regia morada y el artista excelso, que, por extraña intuición, el monarca ha sabido escoger entre todos los otros pintores de su tiempo. Las demás

personas de la familia real se hacen retratar también, naturalmente, por el pintor de cámara; las reinas, los in-

Fig. 551. — Velázquez. El infante Baltasar Carlos. Museo del Prado. MADRID.

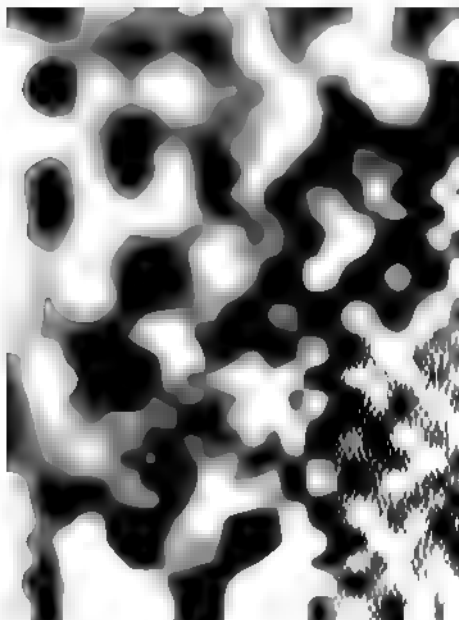


Fig. 552. — Velázquez. Un infante. Colección Doria. ROMA.

fantes hermanos del rey, Don Carlos y Don Fernando, llamado éste *el Cardenal* por ser arzobispo de Toledo (fig. 550); los hijos de los reyes y de sus hermanos; el valido Olivares, los bufones, toda la corte, en fin, está representada en los lienzos de Velázquez. Hasta el paisaje de Castilla tiene en él su primer intérprete. En el ya citado retrato de Don Fernando, como en el gran cuadro del infante Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV, á caballo, y en los del rey y la reina, ya cazando, ya en traje de corte, los fondos son siempre los montes rocosos del Guadarrama, con sus encinas, y los cielos fulgurantes de la meseta castellana.

El rey necesita á Velázquez y quiere que le acompañe en sus viajes, en uno de ellos, camino de Cataluña, pinta un cuadro en Fraga; una de las pocas cartas que de Velázquez se conservan, está escrita durante su viaje de regreso de la isla de los Faisanes, adonde había ido acompañando á la corte. Aquel hombre silencioso, que, según Palomino, «no ha-

blaba más que por orden del rey», parece haber sido también muy parco en escribir. No obstante, de carácter tenaz y consciente de su deber, — no un soñador abstraído, — recordaba siempre sus obligaciones y nunca dejaba de atender, dentro de su esfera, al servicio de su amo, que entonces era lo que hoy llamamos patriotismo. Recientemente se han publicado algunas cartas de un ministro del duque de Módena que explican los esfuerzos, la tenacidad y mañas con que Velázquez trató de obtener, para su señor el rey de España, el regalo de unos cuadros del Corregio. El duque de Módena y Ferrara era un joven vanidoso al que deslumbraba aún el prestigio de la corona de España, que Felipe IV hacía gran-

Fig. 553. — Velázquez. El papa Inocencio X.
Galería Doria. ROMA.

des esfuerzos para conservar en Italia, y así se comprende que el duque de Módena acabara por entregar los cuadros que ambicionaba Velázquez y que hoy son gala del Museo del Prado.

Durante toda su vida, Diego Velázquez, el más prodigioso pintor que haya tenido la humanidad, se conserva modesto, sencillo, fiel servidor de la corona. Mientras Rubens corre de una corte á la otra, rodeándose de fausto principesco, cobrando á peso de oro sus pinturas, Velázquez gana su pan como aposentador de palacio, viviendo sólo para su rey y para el arte. Este hombre, vestido siempre de negro, que vemos envejecer en sus auto-retratos, es con toda verdad el hombre excelente de cuya *limpieza* y buen natural se agradaba ya su suegro Pacheco.

Dos veces, sin embargo, sale Velázquez del alcázar real para respirar

Fig. 554. — Velázquez. El cardenal *nipote*.
Hispanic Society. NUEVA YORK.

),
n
n
D

C
h
-
E
i
r
-
L
L
.
.

por otra parte, podía encontrar un compatriota y amigo que le iniciara en los secretos del arte mejor que

Fig. 566.—Zurbarán. Adoración de los Reyes.
Palacio de San Telmo. SEVILLA.

Velázquez? Murillo pasó dos años en Madrid, y al volver á Sevilla su temperamento y estilo estaban ya constituidos. Su reputación en la ciudad que le vió nacer se hizo pronto indiscutible, y en 1648 se casaba con D.^a Beatriz de Calabrera y Sotomayor, noble y acomodada señora de la villa de Pilas. Desde entonces puede decirse que no se movió más de Sevilla, pintando sin cesar sus tiernos asuntos: Niños, Virgenes, sus Inmaculadas, sus dulces Sagradas familias, etc., etc. (figs. 567 á 573). Este Corregio español es más obscuro de color, menos sensual en los tonos, en las gamas vivas de la carne; en cambio, es más familiar, normal y expresivo que el Corregio. Cuando quiere pintar grandes composiciones, como las dos telas del Prado

que representan la fundación de la iglesia de Santa María la Mayor, en Roma, ó la Santa Isabel de Hungría, resulta algo monótono y teatral; pero sus inmortales Niños, niños genuinamente sevillanos, sus imágenes femeninas de la Inmaculada, son delicia de los ojos. Un día recibió el encargo de pintar un cuadro para el convento de capuchinos, de Cádiz, una composición grandiosa, y como se encontraba fuera de su órbita, cayóse del andamio y fué llevado á Sevilla, donde murió de las fracturas en 1682. Murillo ha sido juzgado acaso con demasiada severidad; los gustos de hoy no se complacen en sus pinturas; el Greco y

Velázquez absorben la atención de los estudiosos; sin embargo, aunque algo académico y obscuro de color, Murillo es un gran artista, lleno de amor y de fe, y dotado de una portentosa facultad de realización.

Mientras tanto, en la capital, al morir Velázquez, quedaban para sucederle sólo tres pintores de segunda fila: Mazo, Carreño y Coello. Mazo copió y repitió los

Fig. 567. — Murillo. Auto-retrato.
Galería Cook, RICHMOND.

Fig. 568. — Murillo. La Sagrada Familia del pajarito.
Museo del Prado, MADRID.

asuntos de Velázquez con tan poca personalidad que se hace difícil distinguir á veces los cuadros del discípulo de los del maestro. Velázquez y Mazo, en vida del primero, trabajaron juntos; después le imita ciegamente. Tenía una especial facultad para las copias; Palomino dice ya que había visto copias de Mazo, de cuadros italianos, que «llevadas á Italia, donde su talento es desconocido, serían sin ninguna duda tomadas por originales». Ya se comprende que un hombre así no podía hacer progresar ni evolucionar una escuela artística.

El segundo pintor de esta generación posterior á Velázquez, Juan Carreño de Miranda, era de noble linaje, aunque se mostraba más orgulloso de su arte que de su estirpe. «La pintura, — decía, — no tiene que

recibir honores de nadie, mientras tiene poder de conferir honores al mundo entero.» Pintó Carreño muchos retratos de personajes de la corte, y su obra principal, que es el fresco de la bóveda de la iglesia de San Antonio de los Portugueses, en Madrid, todavía subsiste. El color, aunque excesivamente delicado, es de una gran armonía. Sin embargo, Carreño era ya un pintor de la decadencia, lo mismo que el último del grupo, Claudio Coello, autor también de retratos reales y del gran cuadro de la Sagrada Forma, en la sacristía del Escorial.

Ninguno de estos artistas era capaz, sin embargo, de contentar á Carlos II, monarca degenerado en todo, menos en gustos artísticos (fig. 574). Él inició la importación en masa de pintores italianos, que acabaron por desconcertar á los pobres artistas españoles, que parecían como ahogados después de personalidades tan poderosas como Velázquez, Zurbarán y Murillo. Carlos II llamó á Lucas Giordano para continuar la decora-

Fig. 569. — Murillo. El Pastor.
Museo del Prado, MADRID.

Fig. 570. — Murillo. La Concepción.
Museo del Prado, MADRID.

Auto-retrato de Velázquez. *Museo de los Uffizi.* FLORENCIA.

ción del Escorial (*Giordano fa presto* le llamaban en Italia). Felipe V llamó á Mengs y otros artistas franceses.. Durante más de un siglo puede decirse que no hay pintura española; la sola excepción es el catalán Antonio Viladomat, artista de sólido dibujo y gran equilibrio académico en sus composiciones, aunque monótono y asfixiante con sus colores terrosos. Perentoriamente empleado por Felipe V, Viladomat no fué nunca un pintor áulico; sus principales obras están aún en Cataluña, pues trabajó casi siempre para las iglesias y conventos de Barcelona. Ni un solo cuadro ha podido recoger el Museo del Prado de este artista, que es casi el único pintor español de la primera mitad del siglo xviii (fig. 575).

Pero el *milagro* español debía ser la sacudida, el latigazo brutal de la aparición de Goya, en medio de tantos discípulos de Mengs y de otros pedantes pseudo-clásicos. Nació este pintor el año 1746 en Fuendetodos, hijo de un hidalgo campesino que debió poseer también varias casas en Zaragoza, en la calle de la Morería Cerrada, donde probablemente pasó Goya su juventud. Pronto manifestó su disposición para la pintura, siendo protegido inmediatamente por el P. Salcedo, prior de la Cartuja de Aula Dei, inmediata á Zaragoza, y por el conde de Fuentes, señor de Fuendetodos. Estos dos personajes fueron siempre amigos y defensores de Goya durante su borrascosa vida, sobre todo el P. Salcedo, que más de una vez tuvo que ayudar al pintor en trances difíciles.

El primer maestro de Goya fué un tal Luján, que había abierto en Zaragoza una especie de academia, protegido por el conde de Fuentes. Luján había viajado por Europa, y aunque no fuese un gran genio, poseía una cultura artística de primer orden. La disciplina de este ordenancista tutor no pudo, sin embar-

Fig. 571. — Murillo. Los Niños de la concha.
Museo del Prado. MADRID.

Fig. 572. — Murillo. La Concepción.
Museo del Prado. MADRID.

todavía, deja hacer á la reina y á sus damas, á Godoy y á todo el mundo. Goya retrata y corteja á todas las damas de la corte, que se lo disputan, comenzando por la reina; pero sus principales amos son los que mantiene con la duquesa de Alba, la aventura más sonada de la época. La duquesa, como todas las ricas herederas, pues era ella la posesora del título, había sido educada con gran independencia. Su marido murió joven, y entonces pudo ella disponer á su antojo de su vida. Goya retrató infinidad de veces á su amante, ya en traje de calle ó como dama de la corte (fig. 580), y como maja, tendida indolentemente ó del todo desnuda, en la misma posición (figs. 582-583).

La duquesa fué desterrada por sus escándalos, pero Goya quiso

Fig. 576. — Goya. El general Urrutia.
Museo del Prado, MADRID.

compartir su destierro y abandonó también la corte, acompañando á su amiga á sus posesiones de Sanlúcar de Barrameda.

Por el camino, habiéndose atascado el coche, Goya quiso ayudar á su modo, y sin reparar en esfuerzos, como buen aragonés, para sacarle del mal paso, de cuyas resultas se resfrió del oído, acabando su vida completamente sordo. La escapatoria de Goya con la duquesa de Alba á sus tierras de Andalucía duró dos años, hasta que la reina tuvo que levantar el destierro á la dama para que el pintor regresara á Madrid.

Después, según parece, el idilio no continuó. Goya, en los *Caprichos*, hace á menudo la caricatura de su amante, *sueño de montira* ó

Fig. 577. — Goya. Retrato de D. Sebastián Martínez.
Museo de Nueva York.

Fig. 582. — Goya. La maja vestida. *Museo del Prado. MADRID.*

inconstancia... Nuestro pintor ya no es un joven, pero tampoco desvaría aún, y fué enorme el trabajo que llevó á cabo durante largos años. De esta época son sus retratos masculinos más potentes, las decoraciones de la iglesia de San Antonio de la Florida, sus aguas fuertes, su Cristo, etc., etc. Por fin llegan los disturbios europeos de las guerras napoleónicas, la invasión francesa, el Dos de Mayo, la entronización de José Bonaparte, y Goya asiste á todo ello con emoción extra-

Fig. 583. — Goya. La maja desnuda. *Museo del Prado. MADRID.*

Fig. 586. — Goya. El infante Don Carlos María.
Museo del Prado. MADRID.

Fig. 587. — Goya. Retrato de mujer.
Galería Nacional. LONDRES.

el viejo aragonés pide una licencia y se marcha á Burdeos, para reunirse con Moratín, Silvela y otros emigrados; allí muere, en Abril de 1828, asistido por una hija y una sobrina.

Resumen. — Como primer pintor del Renacimiento español es considerado Alonso Berruguete, el autor de un altar de Avila que hoy se halla en el Museo del Prado. Berruguete es del tiempo de los Reyes Católicos. Carlos V no tiene empeño en fomentar la aparición de una pintura española, le bastan los artistas extranjeros. Felipe II llama á Antonio Moro ó Moore, y de él aprenden Pantoja y Sánchez Coello. Emplea también al Greco y á Morales. El Greco, que era oriundo de Candia, se instala primero en Venecia y Roma, aunque pinta la mayor parte de sus obras en Toledo. El Greco deja un discípulo, Tristán, y su hijo, que imitan su estilo. Mientras tanto formábase en Sevilla una escuela artística con Montañés y Pacheco, como maestros principales. De ellos aprende Velázquez, quien pasa á Madrid aún joven y es nombrado aposentador de palacio y pintor de cámara por Felipe IV. Velázquez consagra toda su vida al arte de la pintura. Casado con la hija de Pacheco, apenas se distrae más que para los viajes que hizo, acompañando al rey, y en los dos de estudio á Italia. La obra de Velázquez es la de un verdadero pintor, que eterniza lo que ve, sin querer transfigurarlos con intelectuales embellecimientos. Velázquez experimenta la influencia de Ribera, emigrado en Nápoles, cuyos cuadros son muy solicitados en la península, y tiene ocasión de conocerle en uno de sus viajes á Italia. Contemporáneos de Velázquez son Zurbarán y Murillo, el primero dibujante y gran decorador, con una fuerza de luz extraordinaria en sus cuadros; Murillo, sevillano como Velázquez, es el tierno pintor de Niños, Inmaculadas y ángeles. Después de Velázquez, sólo quedan en Madrid artistas de segunda fila: Mazo, Carreño y Claudio Coello. En Cataluña aparece Viladomat, como compás de espera hasta la fenomenal sacudida que al arte tenía que dar Goya con su genio impetuoso é independiente.

Bibliografía. — PALOMINO: *El museo pictórico y esala óptica*, 1740. — COSSIO: *Historia de la pintura española*. El Greco, 1908. — CARDUCHO: *Diálogos de la pintura*. PACHECO: *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. TORMO Y MONZO: *Desarrollo de la pintura española en el siglo XVI*. — K. JUSTI: *Diego Velázquez*, 1888. — P. LAFOND: *Velázquez*, 1906. — BERRUETE: *Velázquez*. Murillo, 1892. — CARDERERA: *Goya*, 1835. — MATHÉRON: *Goya*, 1858. — IMIARTE: *Goya*, 1867. — VIÑAZA: *Goya, su tiempo, su vida y sus obras*, 1887. — VON LOGA: *Francisco de Goya*, 1903. — RICHARD MÜTHER: *Goya*, 1906. — PAUL LAFOND: *Goya*.

Fig. 592. — Museo Mauritz LA HAYA

Londres, en 1666, dejó á Wren un campo de acción enorme. El Londres clásico, el Londres de *la City*, puede decirse que es la obra de Wren. Como agrimensor de la corona planeó las vías principales de la ciudad en ruínas, con sus grupos de edificios públicos, el *Exchange*, la Casa de la Moneda, la de Seguros, la de Correos, la Aduana, la Casa del Municipio y la nueva catedral, para substituir al viejo San Pablo gótico, que se caía sin remedio. Las obras del San Pablo fueron empezadas en 1675. La idea principal es, como en San Pedro, de Roma, una gran cúpula en el crucero y naves que la contrarrestan, formando una cruz latina. El San Pablo de Londres no es tan grande, ni tan lleno de histórica transcendencia como el San Pedro, de Roma, pero tiene acaso mayor unidad de estilo; fué proyectado por Wren y dibujado en todos sus detalles; su hijo, que le sucedió en la dirección de la obra, procuró ajustarse en todo á las disposiciones de su padre y puso, al fin, la piedra más alta de la linterna de la cúpula. Es un monumento algo frío, que el color gris de la caliza de Portland acaba de hacer más inglés; las ventanas, los plafones con angelotes, las balaustradas, están dibujados tan concienzudamente que se ve en ellos al agrimensor, al geómetra, escondido en el arquitecto improvisado que era Wren. La silueta exterior de la cúpula recuerda los modelos franceses (sobre todo la del Panteón de París, de la que es como una ampliación). Wren no había estado nunca en Italia, y los primeros síntomas de su vocación arquitectónica se manifestaron durante el corto viaje á Francia que hizo en su juventud. Exteriormente, la cúpula va recubierta por otra mucho más alta, y apoyada sobre un tambor cilíndrico, con una galería de columnas. En la fachada tiene dos torres muy características dentro del estilo de Wren, que franquean un pórtico de dos pisos con un frontón (fig. 589).

ma, el arte también, decididamente, toma partido por Roma y el barroco hace estragos, como en España; conviértese en un arte nacional, más ardoroso y extremado que en la misma Italia.

En Austria y Baviera se construye con entusiasmo según el gusto barroco, que se ha hecho carne viva del país; sentimos no poder dedicar algún espacio á las iglesias innumerables de los jesuitas y premonstratenses en estos países; á los antiguos conventos, las viejas colegiatas de Hungría que se reconstruyen, con sus palacetes de abades, iglesias y hospederías llenas de cornucopias, angelotes y rocallas. Reproducimos la iglesia de San Carlos Borromeo, en Viena, — que no es de lo más característico, dentro del estilo del barroco austriaco, — sólo para que se vea un

Fig. 600. — Iglesia de San Andrés. Kitzb.

caso curioso de combinación de formas clásicas, un singular *pasticcio* de cúpulas, torres y columnas conmemorativas, como las de Trajano y Marco Aurelio en Roma, mezcladas en una planta de iglesia que responde á las necesidades del culto pomposo y teatral de aquellos días (figs. 596 y 597).

Es el tiempo de los pequeños príncipes y los monarcas absolutos, que tienen iniciativas personales, y construyen sus grandes palacios sin reparar en medios: en Viena, el gran palacio del Belvédere; en Carlsruhe, la vasta residencia del duque de Baden; el palacio de Dresde, para los reyes de Sajonia; el de Potsdam, para los de Prusia (fig. 599), y las innumerables residencias reales de verano en los lugares más pintorescos de Alemania, Austria y Hungría (fig. 508 y lám. XXXII).

En Rusia se repite durante los tiempos barrocos el mismo fenómeno que ocurrió en los primeros días del Renacimiento; también

Fig. 601. — Jardines del palacio de Peterhoff.

1

2

El hecho positivo es que, á principios del siglo XVI, los antiguos centros del arte de los Países Bajos, que eran Gante, Bruselas y Brujas, han perdido en importancia. Quintín Metsys, nacido en Lovaina, hubo de desarrollar su actividad en Amberes, que fué la primera en ostentar la capitalidad artística de Bélgica. Cuando Durero llega á Amberes, apresúrase á visitar á Metsys para rendirle acatamiento; era éste realmente un genio intermedio, un espíritu afortunado que puede emplear aún con sincera fe los principios de los grandes maestros flamencos, Van Eyck y Van der Veyden; que ha recibido ya el soplo del humanismo, y puede mirar cara á cara la belleza con la libertad de un hombre moderno. Por sus cuadros religiosos, Metsys es todavía un pintor del gran arte flamenco medioeval; por sus

Fig. 604. — A. Moore. Retrato.
Museo del Prado.

retratos es un artista del Renacimiento (figs. 602 y 603). Después de él, los artistas flamencos se van contagiando de italianismo; muchos han estado en Italia, y de allí vuelven frenéticos de entusiasmo por Miguel Angel y Rafael, los Carraccios y Caravaggio. No hemos de hablar de sus imitaciones, pero en medio de este grupo, algunos pintores se destacan con relevante personalidad; el primero es Antonio Moore, retratista andariego, que pasó gran parte de su vida en Castilla y en Inglaterra (figura 604); Pourbus es otro holandés que hizo su carrera en Francia, en tiempo de los Valois; por fin, Franz Hals, el mejor maestro de la escuela de Harlem, un nuevo centro de pintura más hacia el Norte, hacia Holanda, donde el arte flamenco había de producir sus últimas maravillas. Hals es famoso por sus retratos, llenos de un sentimiento optimista que se traduce en todos los detalles; su cuadro del risueño caballero, de la colección Wallace, es uno de los más reproducidos y unánimemente estimados (fig. 605); pero hay

Fig. 605. — Franz Hals. El risueño caballero.
Colección Wallace. LONDRES.

ricos comerciantes y burgueses cuadros de encargo y retratos (figuras 608, 609 y 610). Su reputación, siendo aún muy joven, era ya grande; así pudo casarse á los veintiséis años con una doncella de clase acomodada, Saskia de Uylenburgh, que será el astro luminoso en la vida, después algo obscura, de Rembrandt. El pintor nos ha dejado innumerables retratos de Saskia, una rubia de escasa belleza, pero atractiva por su mirada sonriente y su lozana juventud. Rembrandt no se cansa de retratarla en cuadros al óleo y en grabados; su lápiz corre solo sobre el papel para dibujar el perfil de la mujer amada. Feliz entonces, ganando dinero en abundancia con sus obras, el pintor gusta de vestir á su esposa con bellas telas y grandes sombreros; en un notable

Fig. 609.—Rembrandt. Un burgomaestre.
Galería Nacional. LONDRES.

cuadro suyo, que posee hoy el *Buckingham Palace*, Saskia lleva un gran manto y joyas en los cabellos; el pintor, que la ayuda á engalanarse, le ofrece un collar de perlas, acaso un nuevo presente de aquel día. Pero el retrato más famoso de los dos esposos es el de la Galería Real de Dresde, en que el pintor, vestido también de gala, tiene á Saskia sentada sobre sus rodillas, enlazando su talle con una mano, mientras con la otra levanta una copa de vino del Rhin, como si brindara por la duración de aquella felicidad. (Lám. XXXIII.) Sin embargo, á los siete años de matrimonio muere Saskia, dejándole al pintor un hijo, para el cual tiene que procurarse una sirvienta; fué ésta la llamada Hendrikje, mujer de familia humilde, que acaba por substituir á Saskia, si no en el corazón, en la vida doméstica de Rembrandt. En la fig. 614 reproducimos la Betsabé de Rembrandt, desnudo de mujer, de cuerpo entero, que

Fig. 610.—Rembrandt. Un burgomaestre.
Museo de La Haya.

Fig. 613. — Rembrandt. Cristo y la adúltera.
Galería Nacional. Londres.

considerables, con los que adquiere verdaderos valores artísticos: con los antiguos granaderos flamencos; y el de viejo por las obras de Lucas de Cranach y los cuadros de los pintores italianos: el Viejo, Mantegna, el ciano, un Rafael y de Miguel Angel. el inventario no si era pintura ó Su casa estaba llena de pices, telas, colecciones de armas é instrumentos de música; muchos también, pero, en pocos libros: la literatura, y el tamaño de las proporciones era menor.

Este inventario de los bienes de Rembrandt infunde cierta melancolía, porque, desgraciadamente, es el que hubo de hacerse al ser puesto en venta cuanto poseía por sus acreedores. La fortuna de Rembrandt, y parte de la de Saskia, habían sido absorbidas por la manía de coleccionista que experimentó el gran pintor. Desposeído de su casa y privado de los cuadros y grabados que en tanta estima tenía, Rembrandt, que ha de refugiarse en una posada, continúa pintando y grabando; sobrevive también á Hendrikje, vuelve á casarse y tiene aún en su vejez otros dos hijos. Al morir, en 1669, Rembrandt no había dejado de ser nunca, ni aun en las tribulaciones de sus últimos años, el gran artista de siempre, como en los felices días de su juventud.

Esta vida aparentemente vulgar y monótona, porque Rembrandt apenas se movió más que para ir de Leyden á Amsterdam, no tendría gran interés si no fuera por los cuadros y grabados del artista. Aquel hombre, desde allí, en Holanda, contemplaba al mundo con mirada tan penetrante que nos sobrecoge aún de admiración. Han pasado años, siglos; han venido nuevas escuelas, que han hecho del estudio de la luz y de la atmósfera el objeto capital de la pintura; pero Rembrandt es todavía el maestro incomparable; él y Velázquez son acaso las pupilas que más intensamente han sido impresionadas por el color.

Rembrandt no gusta, sin embargo, de la luz natural, como Velázquez, sino que, como el Greco, llega á crearse, digámoslo así, una atmósfera propia. El ambiente está como saturado de corpúsculos luminosos, la atmósfera es espesa,

Fig. 614. — Rembrandt. Betsabé. Museo del Louvre. París.

diríase que por la misma luz; de aquí que, hasta en las tinieblas, fulguran las chispas parduscas que brotan de su paleta. Rembrandt puede dejar sus composiciones en la sombra; donde los rayos penetran, todo se baña en oro, el color flota en el aire mágicamente. Además de sus retratos individuales, pintó, según costumbre holandesa, grupos para corporaciones. El primero, y el más famoso, pintado aún en su juventud, es el llamado: *La lección de Anatomía*, en que retrató, por encargo del gremio de cirujanos, al profesor Nicolás Tulp haciendo la disección de un cadáver, entre otros siete cirujanos de Amsterdam. El cuadro estuvo en la casa gremial hasta 1828, en que el rey Guillermo I de Holanda lo compró por 32.000 florines, y así pasó al Musco de La Haya.

Más tarde, dentro del mismo estilo, pintó Rembrandt la llamada *Ronda de noche*, en que se ve á una compañía de arcabuceros cuando se dispone para su salida nocturna. El grupo carece en absoluto de unidad material, adviértese el mayor desorden en la colocación de las figuras, y, sin embargo, ¡qué unidad de

Fig. 615. — Rembrandt. *Danae*. Museo del Ermitage, SAN PETERSBURGO.

sentimiento artístico, qué maravilloso retrato el de cada uno de los personajes! (Fig. 611.) Más tarde, ya en la vejez, desde el asilo de la posada donde se recogió al ser vendida su casa, pinta Rembrandt otra obra maestra de este calibre, el grupo de retratos de los síndicos del gremio de mercaderes de ropas y tejidos de Amsterdam (fig. 612) Se les ve reunidos en su despacho, viven aún, vivirán largo tiempo; la humanidad cambiará, pero ellos, hombres también, con sus vestidos y sombreros, reciben aún la luz y las caricias de la atmósfera.

Es imposible describir una por una las grandes obras de Rembrandt; hemos citado algunas de las más conocidas: su retrato con Saskia, la lección de anatomía, la ronda, los síndicos; pero, además, en los cuadros de asuntos religiosos, que pintó por encargo de príncipes y corporaciones, mostró un conocimiento de la forma humana incomparable. Trabajaba incesantemente; de cada cuadro hacía mil croquis y aguas fuertes preliminares; hasta de sus aguas fuertes (que son innumerables) hacía versiones diversas y tanteos, dejando planchas sin concluir para empezar otras de nuevo.

Su estudio no era, como el de Dürero y Leonardo, metódico y consciente; nunca quiso preocuparse de las leyes de la belleza, no escribió tratados ni historias; pintaba, dibujaba, grababa envuelto en la luz de sus ensueños, en la atmós-

Fig. 618. — Van Dyck. Tomás Carey y Tomás Killigrew. *Museo de Windsor.*

elegante y maneras distinguidas, que contrastaban no poco con las de los pintores extranjeros del período barroco, concurrentes habituales de hosterías y lupanares. Sus guantes, su caballo, sus criados eran motivo de burlas; «el caballero pintor», cuando dejaba los pinceles, gustaba de la vida social más distinguida, y, mientras tanto, estudiaba concienzudamente los grandes maestros venecianos; así su estilo llegó á ser cada vez más elevado y el color más rico y brillante.

Regresa á los Países Bajos y establece su taller en Amberes, donde ejecuta durante varios años los encargos que de todas partes recibe. En 1632, Van Dyck pasa de nuevo á Londres, donde en seguida fué nombrado pintor de cámara de Carlos I. Este monarca, caballeroso y elegante, necesariamente tenía que congeniar con Van Dyck, el artista de la distinción absoluta. Le asigna, pues, un espléndido salario y pone á su disposición una casa en la capital y una residencia de campo en el condado de Kent. Más tarde le nombra caballero; Carlos I, que no se cansa de demostrar su simpatía por el pintor, llega hasta á casarlo con la joven Maria Rutwen, una doncella de la corte. Por su parte, Van Dyck pinta de Carlos I maravillosos retratos; el más famoso es uno del Louvre, en que el

rey acaba de apearse de su caballo de caza, y con mirada indefinible y un gesto de esos que sólo puede sorprender un gran artista, se vuelve hacia el espectador. Van Dyck pinta además innumerables retratos de los príncipes reales, que son enviados por Carlos I, como regalo, á las demás cortes de Europa; retratos de la reina y de los lores ingleses, con los que mantenía las más cordiales relaciones. Un cuadro del Museo del Prado nos le representa vestido airoosamente de negro, al lado del caballero Endimión Porter, noble palaciego que le había presentado al rey Carlos I (fig. 616). En un retrato de Windsor, vemos á otros dos de estos nobles señores de la aristocracia inglesa que comenzaba á apasionarse por las antigüedades y las artes (fig. 618). Sin embargo, parece ley fatal que nadie se contente de sus propios dones de naturaleza, y siendo Van Dyck un prodigioso retratista, propone al rey la decoración del *Whitehall* con tapices que él proyectaría y debían costar 200.000 libras. Carlos I, que por aquel entonces empezaba á luchar con las dificultades políticas y la penuria de la hacienda pública que debían conducirle al cadalso, no puede llevar á cabo el proyecto de Van Dyck, y éste, disgustado, regresa á Amberes y pasa en seguida á París, para proponer otros ensueños decorativos al rey de Francia. Allí cae enfermo y muere, en 1641; sus restos fueron trasladados á Londres y enterrados en la catedral de San Pablo.

Este pintor, flamenco de origen, pero educado en Italia, parecía realmente destinado para entenderse con los ingleses. Lo mejor, ó más estético de Inglaterra, fué puesto en evidencia por sus retratos, cuyos colores son armónicos, sin extremarse en gamas lujuriosas, como los del Ticiano; es delicado, fino, acabado, sin ser monótono; algunos de sus cuadros tienen un sabor picante de sutil *sobismo*, como si dijéramos, el *flirt* de la pintura (fig. 619). Inglaterra, que difícilmente

Fig. 619.— Van Dyck. San Sebastián.
Museo de Munich.

notoria su fama, el archiduque Alberto, gobernador de los Países Bajos, le retiene, encargándole su retrato y nombrándole pintor palatino con el sueldo de 500 libras anuales. Desde este momento Rubens, aunque continúa viajando incesantemente, puede decirse que no deja ya de estar domiciliado en Amberes. Allí se casa con su primera esposa, Isabel Brandt, elegante y alta, mas bien morena y nerviosa, como la antitesis del tipo flamenco inmortalizado por su pincel. Porque en casi todos los cuadros de Rubens, su ideal de belleza es una mujer robusta, joven, de carnes abundantes y dorada cabellera.

Al fin este ídolo se le aparece, ya al final de su vida; Isabel Brandt ha muerto hace años, y el maestro, riquísimo, colmado de honores, á los cincuenta y cinco de su edad contrae segundas nupcias; y esta vez se casa con su ideal, una rubia corpulenta, muchacha de diez y seis años solamente. Rubens, gozoso de su tesoro, la retrata multitud de veces; esta joven, que se llamaba Elena Fourment, á juzgar por los retratos que de ella hizo su marido, es, más bien que una persona individual, un tipo, un aspecto permanente de la belleza femenina. Así como el Ticiano habíase enamorado de las dulces curvas, lisas y suaves, de la mujer clásica, Rubens, el gran maestro del barroco, tenía que concretar este otro ideal con la personificación de la mujer

en toda su lozanía y sin deformidad de ningún género (figs. 622 y 623). Rubens nos ofrece, no sólo el retrato de la mujer amada, sino que nos hace presenciar en sus cuadros la felicidad de que goza en su bella casa de Amberes, llena de cuadros y estatuas, con el jardín y las fuentes, donde pasea platicando con su joven esposa (fig. 626).

El artista ha vivido intensamente, además de su colosal producción artística, ha intervenido con eficacia en lo que él llama *la grande obra*, el restablecimiento de la paz entre Inglaterra y la Corona de España. Como súbdito español, por hallarse Amberes entonces bajo el cetro del rey católico, Rubens intriga, viaja

Fig. 621. — Rubens. Cristo en la Cruz.
Pinacoteca de Munich.

con encargos reservados, va á rra y á España repetidas veces rácter de artista eminente, ciudadano del mundo entero, le viajar por los países enemigos « sin despertar recelos. Sincer de la corte de España, de Fel de la nobleza española, tiene amigos fieles en Inglaterra, Sir Carleton, el conde de Arunde Buckingham. Con Carleton h antes relaciones personales, con de cambiarle algunos de sus por una colección de mármo guos que el magnate inglés La Haya. Rubens, al morir, casa llena de tesoros de arte: trescientas pinturas, entre ellas Ticianos, cinco Veroneses y se rettos... además de cincuenta pinturas de *primitivos*; un Durero, varios Van Eyck, Lucas de Leyden y Holbein. Figuraron también en el catálogo de la venta, que produjo 280.000 florines,

Fig. 622. — Rubens. Elena Fourment.
Museo Czernin. VIENA.

varios cuadros suyos y otros de Van Dyck. A ella acudieron representantes de todos los grandes de Europa, aficionados á las Bellas Artes: Richelieu, el emperador de Alemania, el rey de Polonia; pero el que compró las mejores joyas de la colección, más de cuarenta pinturas, fué el rey de España, Felipe IV.

Rubens, además de los tesoros que tenía en su casa, dejaba una fortuna muy importante; no era un coleccionista maniático, como Rembrandt, sino un inteligente conocedor que gustaba y saboreaba la belleza. Dispuso, además, de recursos ilimitados: evaluaba su trabajo per-

Fig. 623. — Rubens. Retrato de Elena Fourment.
Galería Nacional LONDRES.

Fig. 624. — Rubens. La corona de frutas. *Pinacoteca de Munich.*

sonal en cien florines al día, y aun á este precio no tenía tiempo bastante para cumplimentar los encargos que se le hacían. Su obra es colosal: más de cuatro mil cuadros se han catalogado como suyos ó de sus discípulos, pero todos retocados de su mano, vastas composiciones con muchas figuras, de temas religiosos (lám. XXXIV y figs. 620-621) y paganos (fig. 624). Rubens estaba muy versado en la mitología y conocía los autores antiguos; generalmente, mientras pintaba, tenía un lector que en alta voz le leía sus clásicos favoritos: Séneca, Virgilio, Ovidio, eran como una música que le envolvía en color y en arte para facilitar la acción creadora del espíritu. Podrá gustarnos ó no la obra de Rubens, pero el hombre es una de las figuras más interesantes de su siglo. Se levantaba invariablemente á las cinco, acudía como buen católico á la primera misa, y regresaba á su taller para pintar carnes y más carnes, músculos y ropas; á la caída de la tarde, infaliblemente, daba un largo paseo á caballo, y por la noche recibía

Fig. 625. — Wouvermans.
Retrato de un príncipe de Dinamarca.
Museo Pitti. Florencia.

á sus amigos. Alguien creará afectación nuestra los elogios que prodigamos á este pintor, que la mayoría de los críticos modernos han condenado por superficial, ligero, y colorista detestable; pero él representa todo el barroco. Italia, que produjo al Bernini, no tiene un pintor que, como Rubens, sea encarnación fiel de su tiempo. Además, aunque en el color no es

Fig. 626. — La casa de Rubens en Amberes.

tan apasionado y rico como el Ticiano y otros maestros italianos, es también muy hábil decorador; sus grandes composiciones históricas de María de Médicis, son feliz realización de un ideal decorativo. Puede criticarse en Rubens cierta monotonía de su tipo femenino, una notoria superficialidad de color, pero el maestro será reivindicado por la generación que ha de sucedernos, que parece preferir el complejo sentimiento humano, de intelecto y belleza reunidos, á la pura emoción estética de color y luz, preconizada por los artistas del último tercio del siglo XIX.

Honda pena sentimos al tener que concluir este capítulo sin poder hacer más que mentar á los otros maestros holandeses y flamencos, pintores de paisajes como Ruysdael, de animales como Sydenham, grandes humoristas como Teniers y retratistas como Wouvermans, autores de esos cuadros interesantes que reproducen los aseados interiores de las viejas casas flamencas.

Resumen. — Los dos grandes arquitectos del Renacimiento en Inglaterra son Jugo Jones y Wren; el primero es el introductor de las fórmulas del Palladio y el constructor del *Whitehall*, de Londres; Cristóbal Wren lo fué de la catedral de San Pablo. Los dos dan un impulso y un carácter á la arquitectura inglesa que dura hasta nuestros días. En Holanda y los Países Bajos, el barroco se impone á mediados del siglo XVII, en las iglesias y beguinatos, llenos de *pasticcios*, de cornucopias y rocallas. En Dinamarca encontramos la penetración del barroco alemán en el castillo ó palacio real de Frederiksberg. En los países germánicos del centro de Europa, sobre todo en Austria y Baviera, el barroco se impone de tal suerte que constituye el arte nacional. Las grandes residencias reales y señoriales de esta época son el Helvédere, de Viena, los palacios de Weimar y Carlsruhe, los de Potsdam y Charlottenburgo, y multitud de residencias veraniegas. En Rusia el barroco deja sentir también su influencia; acuden allí arquitectos franceses é italianos, pero todos se contagian del genio semiorientista del pueblo ruso, y las formas de los edificios acaban por ser una mezcla de esos dos opuestos espíritus.

Este tiempo del barroco es el gran momento de la pintura flamenca y holandesa. El primer gran maestro es Rembrandt, quien pinta en Amsterdam sus admirables retratos. Es el pintor de la luz, vista como en el seno de las tinieblas; sus cuadros son de una obscura luminosidad que estalla en las cabezas de las figuras retratadas. Los otros dos grandes maestros son Van Dyck, y Rubens. El primero, discípulo del segundo, pasó la mayor parte de su vida en Inglaterra y pintó retratos llenos de la más severa distinción. Rubens es el gran pintor barroco por excelencia, temperamento complejo, de gran cultura, hábil diplomático, coleccionista rico y, con todo, gran pintor también. Su obra muéstrase plétorica de carnes; la vida parece rebosar de los ropajes de sus figuras. Es también un decorador meritisimo, como lo prueban sus plafones del Luxemburgo.

Bibliografía. — D. ROVINSKI. *L'œuvre grave de Rembrandt*, 1890. — BEZOLD: *Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark*, 1890. — KNACKFUSS: *Rembrandt, Van Dyck, Rubens*. — CUST: *Van Dyck*, 1900. — MICHEL: *Rubens*, 1900. — MOSES: *Rubens, sa vie et ses œuvres*, 1901. — A. BRÉAL: *Rembrandt*, 1902. — BOSSCHERE: *Quinten Metsys*, 1907. — MINMAN: *Christopher Wren*, 1908. — BODE: *Dutch and Flemish painting*, 1909. — MOIS: *Frans Hals*, 1909. — SIMPSON: *A History of architectural development*, 1911. — HARMANN: *Die Baukunst*, tomo III, 1911.

de Salm, hoy cancillería de la Legión de Honor; el Hotel de la Moneda y la Escuela Militar. En provincias el estilo se difundía con entusiasmo: Metz y Estrasburgo sufrían grandes reformas de urbanización interior; en Burdeos se construía el gran teatro, con su magnífica columnata romana exterior, y en Amiens otro de líneas aún más francamente neoclásicas.

Como edificios religiosos hay que citar la fachada de San Sulpicio, en París, obra del famoso Servandoni, y la de San Eustaquio, la bella iglesia empezada en los primeros días del Renacimiento, que no veía su terminación hasta fines del siglo XVIII, cuando un nieto de Mansard, y más tarde aún, un tal Moreau Desproux, le pusieron un fron-

Fig. 631. — Fachada de la iglesia de S. Eustaquio. PARÍS.

tis neoclásico (fig. 631). El Panteón es la más importante construcción religiosa de los últimos años de la Francia del antiguo régimen. Proyectado por el arquitecto Soufflot, en sus lisas paredes exteriores y en su fachada de seis columnas, sosteniendo un frontón de toda la anchura, es donde más se nota la influencia de la reacción neoclásica (figura 632).

Esta tendencia, que se inició, como hemos dicho, en tiempo de Luis XVI, no podía menos de acentuarse durante la Revolución y el Imperio. Todas las construcciones napoleónicas están animadas por este soplo de entusiasmo por la antigüedad. Los emblemas no eran ya los troteos pastoriles, de zarcos, y flautas, y cintas, sino mas bien águilas, coronas y victorias (fig. 627). Las obras mas características de esta época del Imperio son la iglesia de la Magdalena, en París, feliz combinación de formas romanas (fig. 634) que debía ser, según Napoleón, un Templo de la Gloria; el Arco de la Estrella, erigido

Fig. 632.

Fig. 632. — Fachada del Panteón. PARÍS.

fray Francisco de las Cabezas, tanto por el plan como por los detalles decorativos se propone imitar un edificio antiguo de planta concentrada (fig. 637). Son asimismo del propio estilo, en la capital de España, el edificio destinado hoy á Museo del Prado, el Observatorio y la Aduana.

En provincias el estilo se propaga vigorosamente; citaremos sólo como ejemplos las iglesias de San Felipe Neri (un santo neoclásico) de Málaga y Barcelona; la catedral de Vich, la Lonja de Barcelona (fig. 638), etc., etc.

En los Estados Unidos ya se comprende que las primeras construcciones nacionales debían llevar impreso el sentimiento de amor por las formas clásicas. Allí, en la libre América, se trataba de

organizar una nueva sociedad, tomando por modelo las repúblicas ideales de la antigüedad. Así los antiguos edificios públicos de New-York, Boston y Filadelfia tratan de imitar las construcciones griegas. El Capitolio de Wáshington es un colosal conjunto de columnatas y muros lisos, coronado por la cúpula, imitación de las de San Pedro, de Roma, y el Panteón, de París. Fué construido por Tomás Walter entre los años de 1804 á 1851 (fig. 639). Las viviendas privadas, todas de madera, tuvieron que adoptar, casi por precisión, el gusto neoclásico, que no emplea más que formas rectas. Los miradores ó galerías exteriores, balaustradas y lucernas de gusto romano son la única decoración de las primeras casas americanas (fig. 640).

Mientras así por toda Europa, y hasta en América, la arquitectura aceptaba decididamente las fórmulas de un arte antiguo, entendido sólo á medias (¡cuán poco griegos nos parecen hoy estos edificios neoclásicos!), la escultura y la pintura pretendían seguir igual camino, con mucho menos éxito todavía. En escultura la tarea debía resultar más fácil, porque las estatuas antiguas eran harto abundantes y en ellas se basaba principalmente la restauración. Winckelmann dirigía sus estudios del Arte en la antigüedad principalmente á la escultura; Schelling, más tarde, afirmaba que el único medio de comprender la literatura griega era iniciarse antes en la belleza clásica por las estatuas. El grupo de críticos y artistas que á fines del siglo XVIII fundaba en Roma el Instituto de correspondencia arqueológica, ponía todo su interés en las esculturas. No es de extra-

Fig. 637.—Interior de San Francisco el Grande. MADRID.

187. 637/20

ñar, pues, que los edificios neoclásicos se llenaran de pobres imitaciones de los dioses antiguos; que los grandes hombres como Napoleón, Wellington y los sabios de aquel tiempo se retrataran desnudos, como atletas, ó en torsos planos y ojos sin pupilas, para parecer aún más griegos. Sin embargo, de toda la multitud de escultores de esta época (dejando aparte los franceses como Pajou y Falconet, que no pueden aún llamarse neoclásicos), sólo dos nombres resisten á las mudanzas del gusto y á los juicios de la crítica: los del danés Thorwaldsen y el veneciano Canova. Thorwaldsen fué á Roma y allí trabajó por largo tiempo; sus mármoles, afinados, pulidos, tienen cierto encanto de reposo, son lo que podríamos llamar *bien dibujados*; no hay errores, pero tampoco grandes novedades, ni acusan una fuerte y original inspiración. Véase en la fig. 641 una de estas

Fig. 638. — Escalera de la Lonja. BARCELONA.

estatuas de Thorwaldsen, imitada completamente del Doríforo, de Policleto, hasta en la manera algo arcaica aún de acentuar la musculatura.

Canova era otro temperamento, y todo un artista, que llevaba además en su sangre veneciana el instinto de la belleza de Ticiano y el Giorgione. El amor le inspira siempre; repite á menudo la historia, tan antigua y tan moderna del Amor y Psiquis. Como todos los neoclásicos, es afectadamente inexpresivo; hasta cuando esculpe sus diosas y sus amores, sus estatuas resultan bellas, pero parecen encantadas por un hechizo que las ha paralizado y convertido en mármol, como si en vez de animar el mármol, hubiera petrificado seres vivos (fig. 642).

Canova trabaja para Napoleón y su familia, puede decirse que es su escultor de cámara; la más bella de sus esculturas acaso sea también el retrato de Paulina Bonaparte, la hermana del emperador, casada con el príncipe Borghese y representada completamente desnuda, recostada en una *cline* antigua.

Si estos escultores son aún discutibles, mucho menos interesantes resultan los pintores del primer grupo neoclásico, capitaneados por Mengs, un artista pedante de fama internacional, que nos causa asombro hoy sólo por el hecho de haber podido, con tan pobres facultades, conseguir una tan grande reputación. Mengs era oriundo de Sajonia, como Winckelmann, pero viajó y trabajó por todas las cortes de Europa. Su sistema, que, por lo demás, era el de todos los pintores neoclásicos, no podía ser más fatal: reproducir en la pintura los cánones y modelos de las estatuas antiguas. Como de la antigüedad no se han conservado

de Napoleón, David, sugestionado por la lectura de los clásicos, sobre todo Plutarco, reconoce en el caudillo corso á un héroe antiguo y se adhiere en cuerpo y alma al emperador, quien le encarga sus cuadros más famosos, el de la Coronación y el llamado *de las Águilas*, actualmente en el Louvre. Antes de los Cien días, los entusiasmos napoleónicos del gran pintor fueron olvidados por Luis XVIII, y David continuó en París; pero después del regreso de Elba, fué uno de los primeros firmantes del acta imperial que excluía á los Borbones del trono de Francia, y así se comprende que después de Waterloo no se abriera para David otro camino que el del destierro. El gran artista de la epopeya napoleónica, acaso el más celebrado pintor de historia, de ceremonias y de apoteosis que haya existi-

Fig 641. Thorwaldsen Isón, COPENHAGUE.

do nunca, murió en Bruselas, emigrado, en 1825. Hoy tenemos otro concepto de la pintura decorativa, para estos asuntos de conmemoración histórica preferimos tonos suaves, armonías grises que no salgan de la pared, queremos que la pintura no desconcierte la arquitectura. Por esto no gustamos de esos grandes plafones históricos de David, como la Coronación, el Juego de Pelota ó las Águilas, pero el tiempo hara justicia al gran pintor francés, y cuando se apague nuestra generación contemporánea volveremos á admirar las teatrales escenas de David dibujadas con tanta fuerza y compuestas con tanto arte. Era, además, como la mayoría de los pintores neoclásicos, un gran retratista (fig. 641).

David hizo escuela y tuvo muchos discípulos. Ya experimentó su influencia la gran pintora de retratos Isabel Vigée-Lebrun, que había nacido en 1755 y murió á mediados del siglo XIX. Tomó lecciones de Greuze y fué un tiempo la pintora preferida de la corte de Luis XVI. Cuando la Revolución emigró, viajando constantemente. Pasó largo tiempo en Italia, tres años en Viena, seis en San Petersburgo y tres en Londres. En todas estas capitales fué muy distinguida por las academias y pintó innumerables retratos. En sus memorias dice que en San

Petersburgo solamente hubo de pintar cuarenta y siete. Tenía realmente una habilidad encantadora para colocar á sus modelos y sorprenderlos en un instante de amable lozanía y elegancia (fig. 645).

Pero los verdaderos y directos discípulos de David fueron Gerard, Ingres, Gros y Prud'hon. Gerard entró en el taller del maestro en 1789. Era también un gran retratista, y Napoleón valióse de él para su personal glorificación; Gerard lo retrató coronado de laurel, con el manto imperial, y hasta hizo no pocos esfuerzos en otro retrato para embellecer á María Luisa. Inmediatamente después de Austerlitz, Napoleón le manda conmemorar su victoria con una gran pintura

Fig. 642. Canova. Las tres Gracias. *Ermitage*. SAN PETERSBURGO.

Fig. 643.— A. R. Mengs. El Juicio de Paris. SAN PETERSBURGO.

decorativa. A diferencia de David, se reconcilió después con los Borbones y pintó también por encargo de Luis XVIII. No obstante, su obra más popular no son estas escenas históricas, sino el cuadro de Amor y Psiquis, que pintó en su juventud (fig. 646).

Gros entró en el taller de David cuando tenía sólo quince años; al estallar la Revolución se marchó á Italia y allí conoció á Bonaparte, que estaba en Milán, dirigiendo las brillantes campañas de su juventud. Gros retrató á Napoleón cuando, con la cabeza descubierta, se arroja al frente de sus soldados sobre el puente de Arcola para quitarlo al enemigo. Este retrato se ha hecho famoso; Napoleón quedó tan satisfecho que nombró á Gros para formar parte de la comisión que debía escoger obras de arte de las ciudades conquistadas para formar el Museo de París. Más tarde pintó otros cuadros, por encargo del gobierno imperial, de la epopeya napoleónica (fig. 678). No se les podía acusar, pues, á los discípulos de David de prescindir de su tiempo para encerrarse en una falsa resurrección de la antigüedad. Su clasicismo es sólo de apariencia, sus ideas y pensamientos eran modernos. Gros fué el discípulo predilecto de David, quien, al partir para el destierro, le confió sus discípulos y su estudio.



Fig. 646. — Gerard. Amor y Psiquis. *Museo del Louvre.*

ponde al carácter de la obra. » Los temas antiguos eran para el universales. « ¿Ha cambiado el alma del hombre, por ventura, desde los tiempos de Homero? » Todas estas doctrinas son aún mejores que sus cuadros; Ingres, por sí solo, justificaría la reacción prerrafaelista. Si la religion de Rafael no pudo producir sino á Ingres, hay que reconocer que fué harto poco. Un último artista de la escuela de David sería Prud'hon. Nacido en Cluny, en 1758, pasó también á Paris, y de allí á Roma, después de ganar el *Prix*. En lugar de interesarse tanto por Rafael como Ingres, Prud'hon se entusiasma por Leonardo y el Corregio. Sus cuadros

tienen á veces la *sfumatura* leonardesca (fig. 648). Sus asuntos no son tan históricos ni académicos como los de otros discípulos de David.

Además de estos cuatro mencionados, David tuvo otros muchos discípulos. Delescluze, en su libro: *David, son école et son temps*, cita el nombre de más de doscientos que pasaron por su taller. Un pintor más ó menos dependiente de esta escuela es el rosellonés Flaugier, quien, establecido en Barcelona, pintó la cúpula de la capilla del hospital militar y muchos salones de la época (fig. 654).

Mientras en Francia se desarrollaba esta pintura histórica y académica de David y sus discípulos, en el otro lado del canal florecía la escuela inglesa, dedicada casi únicamente á los retratos y al paisaje. Inglaterra apenas había tenido pintores propios: cuando la época de la Reforma, Holbein y Moro satisficieron los gustos artísticos de los aristócratas ingleses; después, Van Dyck casi se naturaliza en Inglaterra. Los antecedentes de la escuela inglesa de retratos deben buscarse, pues, en estos pintores extranjeros, sobre todo en Van Dyck. Cuéntase que el viejo Sir José Reynolds fué á visitar á Gainsborough moribundo, y que, al despedirse, éste último, consciente de la importancia de sus obras, le dijo á Reynolds: «¡Adiós, hasta que nos encontremos en la gloria, y Van Dyck en nuestra compañía!»

Reynolds, ó más bien, Sir Joshua, como más tarde familiarmente se le llamaba en Londres, era hijo de un maestro de escuela de Plympton. Protegido por varios amigos ricos, Reynolds, después de un período de estudio en Londres, pudo embarcarse para Italia, donde permaneció tres años. Su ídolo era Miguel Angel; al final de su vida, colmado de honores y riquezas, Reynolds se acordaba aún del titán florentino, y el último nombre que pronunciara en la Academia quería que fuese el de Miguel Angel. «Yo siento una especie de admiración de mí mismo, conociéndome capaz de percibir aquellas sensaciones que Miguel Angel se proponía despertar con sus pinturas. No es sin vanidad que expreso mi

Fig. 647. — Ingres. La Fuente. Museo Louvre.

Fig. 648. — Prud'hon El rapto de Psiquis. *Museo del Louvre.*

admiración por aquel artista realmente divino.» Y, sin embargo, — siempre por ley de los contrastes, — Reynolds debía llevar una vida muy opuesta á la del gran maestro de la capilla Sixtina. Vuelto á Londres, la moda de Reynolds como retratista se extiende entre la nobleza. Pronto el rey y la corte necesitaron de sus retratos. Reynolds, — que ya es Sir Joshua, — vive en una casa de Leicester *square*, con criados de libreas galoneadas de plata, y pasea por Londres en una carroza fantástica dorada, que le sirve de reclamo. Sus tarifas aumentan cada año: por pintar una cabeza, 20 guineas; por todo el cuerpo, 150. A pesar de estas *vanidades*, Reynolds se conserva siempre un gran artista, siendo, además, un



pre un moderno en el más elevado sentido de la palabra (figs. 668, 670 y 671). Es imposible no perdonarle todas sus faltas á este hombre, que en nuestros días ha producido una escultura como la del joven llamado «la edad de bronce», simbolizando el despertar de toda la humanidad, su primera sensación de conocimiento (fig. 669). ¡Qué maravilla, digna por su realización perfecta de un gran maestro de la Grecia clásica, y por su agudeza espiritual, de un hombre de tiempos aun más sutiles que los nuestros!

Rodin, como Miguel Angel, como debían ser Lisipo y Policleto, es un trabajador incansable y estudioso. A menudo desaparece misteriosamente por varios días, encerrado en uno de sus talleres de París, abstraído, analizando una mano, una pierna ó un gesto del modelo. Los grandes en-

Fig. 667. — Rodin. El Pensador

tusiasmos de Rodin son naturalmente los escultores griegos, aunque de temperamento ecléctico, como todos los modernos, admira también y estudia á Donatello y Miguel Angel. Estas vacilaciones, sin embargo, desconciertan al público. Rodin, sin ningún respeto, desafía á la multitud y á la crítica con sus excentricidades, que á veces son pura afectación, como aquella estatua que presentó mutilada del *hombre que marcha* avanzando el tronco y alternando las piernas al caminar, pero sin cabeza ni brazos, como si el Doríforo de Policleto no fuera también el hombre que marcha, y como si la Victoria de Samotracia sólo hubiese empezado á volar cuando llegó mutilada al Museo del Louvre. Pero, como ya hemos dicho, las bellas obras de Rodin le redimen, cuando son bellas, de todos sus caprichos. Además, hay en esta independencia un alarde de personalidad; Rodin no hace más que afirmar de nuevo que el artista moderno, libre de fórmulas académicas, no tiene que dar cuenta de sus obras á nadie más que á sí mismo. Es la teoría de la sinceridad llevada al extremo.

Por el mismo camino de la imitación de la antigüedad clásica siguen algu-

nos otros de los escultores contemporáneos, aunque sin el gran genio de Rodin, naturalmente; por ejemplo, el alemán Max Klinger, que, además de *poses griegas* (fig. 672), se ha permitido también hacer estatuas mutiladas.

Otros dos grandes escultores merecen ser señalados aún hasta en un manual tan breve como el nuestro. Uno es el príncipe ruso Trubetzkoi, tan extraordinariamente susceptible que llegó á percibir el movimiento casi espiritual de las personas retratadas (fig. 673). Sus pequeñas estatuas, generalmente en bronce, son maravillosas por lo que podríamos llamar carácter dinámico: el aspecto fugaz, instantáneo, la vida concentrada en el gesto.

El otro es Meunier, el gran poeta escultor de las pobres gentes trabajadoras de nuestra sociedad

Fig. 668. — Rodin. El Beso.

industrial. Belga de origen, la mayor parte de sus obras encuéntranse reunidas en Bruselas. Los campesinos encorvados por la fatiga, los mineros de la región del carbón y el hierro de la Flandes y el Norte de Francia, los forjadores de los grandes hornos y talleres, todos hallaron en Meunier el gran artista que los amaba y comprendía. En aquellos cuerpos deformados por las más rudas labores, un alma, sólo consciente á medias, una pobre alma humana como la nuestra, desca y sufre. Meunier no es solo un filántropo socialista, sino un gran escultor de técnica maravillosa (fig. 674).

Además de Klinger, la moderna Alemania, sigue do la tradición clasicista de Canova, produjo en la primera mitad del siglo XIX escultores tan notables como Rietschel. En España, bajo la influencia directa del canovismo florece la escultura de Campeny, representada por las estatuas de Lucrecia, existentes en la Lonja de Barcelona. Del canovismo y de la escuela francesa de Rude se forma en Cataluña el arte de Sunyol, caracterizado con su figura de *El Dante*, y el de Aleu, con su San Jorge, en el frontis del palacio de la Diputación.

También tuvo sus cultivadores en nuestro país la escultura anecdótica procedente de Italia, en donde este arte se halla en el más deplorable decaimiento. Benlliure es el representante de esta tendencia, así como Fuxá, Blay (fig. 675) y Querol inician el naturalismo idealista, representado en Francia por Bartholomé, y abren paso á las mo-

Fig. 669. — Rodin. La Edad de Bronce.

dernas escuelas de Europa, presididas por la potente personalidad de Rodin, que ha libertado la escultura de cuantas normas la esclavizaban á la antigua tradición.

La tendencia rodiniana, aunque con las naturales diversidades que supone el antecedente de una personalidad vigorosa, está representada en la escultura de nuestro país por José Llimona, autor de una im-

Fig. 670. — Rodin. Eva.



Fig. 671. — Rodin. Una vieja.

portante serie de estatuas de singular mérito. Lo más sobresaliente de su producción son las figuras del monumento al Dr. Robert, de Barcelona, y el Cristo resucitado, del rosario monumental de Montserrat. En este sincero y profundo artista se descubre un doble aspecto espiritual cuando, junto á las robustas estatuas que hemos citado, se contemplan las de las femineidades que surgen de su atento cincel, admirable expresador de la juventud. Sus estatuas sepul-

cras, y sobre todo su mármol *Desconsol*, añaden á los méritos de este artista nuevos motivos de alabanza.

Después de Rodin sobreviene en to la Europa una reacción clasicista. La moderna escultura francesa ofrece numerosos ejemplos de este aspecto, y entre ellos el del escultor Gerome en su *Tomagra*, del Museo del Luxemburgo, así como en Alemania se da el caso, ya citado, de Klugger, y en nuestro país el de Clara (fig. 676).

Vamos, por fin, á brevemente, á decir algo de la pintura del siglo XIX desde los comienzos del período romántico. Será imposible detallar una a una todas las escuelas y personalidades interesantes que se han sucedido rápidamente, como un castillo de fuegos artificiales. El jefe de la escuela romántica fué Delacroix,

pero antes había sido precedido por un precursor de genio, Andrés Teodoro Gericault. Nacido en Ruan, marchó á París para estudiar la pintura, y á los veintún años exponía, en 1812, un oficial de húsares con su caballo encabritado, que causó gran sensación. Todavía hoy, en el Louvre, es mirado con interés, pero en aquel tiempo, cuando la pintura francesa estaba entregada por completo á la influencia de David, se comprende que el lienzo de Gericault provocara tanta sorpresa, y así continuó representando animadas escenas románticas, como el «Coracero herido» y «La balsa de *la Medusa*», también en el Louvre (figura 677). Hacia el final de su corta vida marchó Gericault á Londres, permaneciendo allí algunos años. En 1824 moría en París, habiendo dado un golpe terrible á la pintura neoclásica de David y sus discípulos.

Delacroix fijó la nueva tendencia. Había nacido en Charenton, cerca de París, y estimulado por Gros (fig. 678) y Gericault, se dedicó á la pintura. En 1822 expuso su «Dante y Virgilio», que compró el Estado por 1 200 francos. Hoy está en el Louvre. A esta obra siguieron: «Las Matanzas de Seio» (fig. 680), la

«Toma de Jerusalén por los Cruzados», el «Interior de un Harén», etc., etc. Delacroix murió en 1863, á los sesenta y ocho años, acariciando aún proyectos y ambiciones. En torno suyo apenas quedaba ninguno de sus discípulos: Ary Scheffer, Horacio Vernet, Delaroche habían desaparecido; los impresionistas, sin embargo, se proclamaban continuadores de la tendencia de Delacroix, aunque, en realidad, su estética era muy diferente.

Vamos á ver en qué consiste la evolución iniciada por Delacroix. En primer lugar, los asuntos: ya no se trataba de diosas y ninfas, sino de seres vivos, procurando principalmente reproducir estados de pasión con la excusa de repre-

Fig. 672. — Klinger. Muchacha en el baño.

cosa, y el recuerdo de las discusiones que provocaron cuando su aparición. Así, por ejemplo, la famosa *Olimpia*, de Manet, que después de exhibida en el Salón de los Rechazados, en 1864, llegó al Louvre en 1907, con gran escándalo aún (fig. 690). Sin embargo, Manet era un artista sincero, que por su fe y entusiasmo se hacía estimar como jefe de la escuela por sus compañeros de doctrina. A veces resulta molesto por el desenfado con que descuida cuanto podría hacer agradable el cuadro, pero *diseca* la luz con tanta pasión, que todo se olvida para no pensar más que en su interesante vida de artista completamente dedicado a su ideal. En torno suyo estaban Sisley (fig. 693), Pissarro (fig. 695), Renoir (fig. 697), su cuñada Mary Cassat (fig. 696), la dulce ninfa del impresionismo; Claudio Monet, el gran paisajista (fig. 694), y Degas, acaso la más profunda personalidad del grupo, porque lo que era enojoso a veces en Eduardo Manet, desaparece por completo en Monet y Degas, cuyos asuntos predilectos son mucho más agradables. Monet no hacía más que aplicar los principios del impresionismo al paisaje, donde la nueva teoría de la luz y el color resultaba apropiada por completo. Degas es el pintor de los escenarios parisienses, y se complace en darnos la impresión de luz nocturna, con músicos y bailarinas entre bastidores, para lo que hacían falta los adelantos del impresionismo (figs. 698 y 699). Por algún tiempo permaneció asociado y luchando al lado de los impresionistas franceses el americano Whistler, un pintor genial, acaso el más



A mediados del siglo XIX, á consecuencia de las relaciones cada vez más íntimas con el Japón modernizado, Europa empieza á enterarse de la pintura del Extremo Oriente, de su sentimiento del color y de la luz, y los impresionistas, y sobre todo Whistler, son influidos por esta escuela que coincide con muchos de sus principios. Acerca de esto, dice Román Rolland: «Delacroix tomó nuevo impulso de los

Fig. 700 — Cezanne. Vista de Soptenne.

ingleses, pero asimismo se sintió atraído por el Oriente. También á Manet se le ve, como dice Huysmans, detenerse ante los álbumes del Japón. El punto inicial del cambio que experimentó Manet, fué una pintura japonesa que vió en Holanda...»

Discípulos y legítimos continuadores de los impresionistas son en Francia los llamados neo-impresionistas, cuyo intento es llevar á la última consecuencia las teorías de los primitivos maestros. De aquí la pintura puntillista, que compone los colores por la juxtaposición de manchas, practicada por algunos; pero de hecho quedan comprendidos en la denominación de neo-impresionistas los continuadores de la pura tradición de Monet, y los que tienden al estructuralismo de Cezanne, como son Pablo Signac, Denis, Vuillard, Ganguin, Anquetin y otros. He aquí sumariamente expuestas las principales tendencias de la pintura francesa en el siglo XIX y en los comienzos del XX, que desde 1850 acá influyen poderosamente en el arte de las modernas escuelas europeas.

Como después de Zola y su naturalismo se acentúa en Francia una reacción idealista, asimismo después del crudo impresionismo de Manet y sus amigos empieza la reacción idealista que dura todavía. El más significado de esta corriente fué el pintor decorador Puvis de Chavannes. Pertenería á una noble y rica familia de Lyon y su educación fué muy esmerada. Decidido, sin embargo, por la pintura, marchó á París y después viajó por Italia. En 1861 presentaba sus primeros cuadros: «Guerra y Paz», que con sus compañeros: «Trabajo y Descanso», adornan hoy el Museo de Amiens. Dentro de su estilo pálido y tranquilo permanecerá toda la vida. Puvis, que no era un gran

Fig. 701 — Puvis de Chavannes. El Otoño.
Museo de Lyon.

La pintura de historia y de temas militares se cultivó también en Alemania, como repercusión de la escuela francesa, animada del mismo espíritu. El pintor más distinguido en esta tendencia fué Menzel, como entre los retratistas lo fué Lenbach, admirable psicólogo y excelente pintor, que se inspiró en los nobles retratos de la pintura flamenca del siglo xviii.

Pero si en estos aspectos de la pintura siguió Alemania las huellas del arte francés, puede afirmarse que en otros aspectos da nuevos valores, como, por ejemplo, en Federico Von Hude, que con una modalidad genuinamente germánica y con un realismo sólo posible en un pueblo reformista, ofreció al mundo sus sensacionales telas, con temas de la historia sagrada, transportados á los escenarios y entre los personajes de nuestros días. Los cuadros de Hude alcanzaron en Europa el honor de la más ruidosa popularidad é influyeron en el espíritu de algunos artistas franceses.

Continuaron esta tendencia Lhermitte y Skredsvig, y otros también muy notables.

El decorativismo moderno en Alemania hállase representado singularmente por el suizo alemán Böcklin, cuya vida transcurrió entre Florencia y Basilea, pintor intelectual de asuntos clásicos, maravillosas escenas de ninfas y sirenas, de un paganismo moderno muy interesante (figura 706). En Alemania los pintores forman legión, pero los resultados verdaderamente artísticos son raros; de todos modos, hay que nombrar á Franz Stuck, el pintor del simbolismo trágico y literario de la Alemania del siglo xix, y, Lenbach, el gran retratista, sin idealidad, pero dotado de aguda percepción de los detalles fisonómicos más importantes.

El público acoge entusiasmado las obras del pintor Böcklin, que si bien resulta algo efectista, revela potente imaginación y extraordinario conocimiento del dibujo. Klinger y Stuck, dotados ambos de vigorosa personalidad, continúan esta

Fig. 706. — Böcklin. La queja del pastor.

tendencia, que ha perdurado en los decoradores más modernos.

Ultimamente, diríase que los países germánicos, conscientes de sus verdaderas aptitudes, han querido (sin que esto signifique olvido de la pintura) desplegar sus mejores actividades en el campo de las artes industriales. Otto Wagner y Otto Rieth, los dos grandes arquitectos modernos, han abierto nuevos y amplísimos horizontes á la arquitectura y á las artes de ella derivadas (fig. 660). Aunque es difícil precisar todavía los diversos grupos que de aquí á unos cuantos años se deslindarán perfectamente, vemos aparecer en Baviera una escuela arquitectónica, principalmente inspirada en las construcciones populares del país. Prusia ha prohi-

Fig. 707. — Zorn. Auto-retrato.

jado una adaptación de los estilos clásicos geometrizados, endurecidos, y los pueblos del Rin han producido una especie de renacimiento carolingio, de que son hermosas muestras el puente de Colonia y la estación de Aquisgrán.

Los arquitectos alemanes han abordado con vigoroso empuje, en los grandes edificios, el problema de las modernas técnicas del cemento armado. Ciertamente, estos edificios, á los que el material puede dar las más insospechadas formas, no se han movido de las estereotómicas de la piedra, y esta sujeción á una forma no relacionada con las posibilidades del material, desarmoniza algún tanto los conjuntos.

Los países del norte de Europa, durante el siglo, sufrieron la influencia de las escuelas alemanas y francesas principalmente, sobresaliendo modernamente entre sus más celebrados artistas el pintor Zorn, retratista eminente y pintor de escenas populares de los países escandinavos (fig. 707).

Pasamos por alto la pintura en Rusia (figura 708) y en otras naciones por ser en ellas de pura escuela francesa, y aun cuando no dejan de contar con muy notables artistas, no forman tipo especial para un manual de la índole del presente.

En España, los más conspicuos pintores de la segunda mitad del siglo XIX son Rosales y Fortuny. Ambos se distinguen en el elegante anecdotismo que Meissonier había puesto de moda en Francia, si bien este último por sus poderosas dotes sobresalió como pintor luminista, con sus temas orientales, que resolvían una serie de los grandes problemas que la escuela impresionista se proponía resolver (figuras 709 y 710)

Fig. 708. — Wenig. Doncella rusa.

Jones, el celta moderno, ilustrador de esas vagas sensaciones místicas y románticas que, como un atavismo de tiempos caballerescos, experimenta á menudo nuestra alma (fig. 717). «Soy hijo de Birmingham, pero en Asís nací por segunda vez», dice Burne Jones...

Este movimiento idealista tenía la muerte vaticinada desde sus comienzos. Al apartar al artista de la realidad, quitaba toda su salud al arte. Hoy día, la pintura de los maestros prerrafaelistas, lejos del entusiasmo y de los ideales que la produjeron, nos parece fría, en prueba de que eran extrínsecos los valores que le daban prestigio, y que, en consecuencia, al cesar la causa que la avaloraba, quedaría reducida á lo que ahora es.

Todas estas tendencias y esfuerzos del arte moderno que hemos brevemente estudiado, han producido, sin duda, obras interesantes. Su verdadero valor, sin embargo, habrán de decidirlo las generaciones futuras. Deliberadamente hemos omitido las últimas etapas evolutivas de la pintura por hallarse sus valores, unas veces, en situación difícil de definir, y, en otras, por tratarse solamente de un vano empeño de singularización que nada tiene que ver con el arte.

Fig. 715.—Holman Hunt. La luz del mundo.

Queda todavía mucho que decir acerca de las artes industriales, y entre ellas, principalmente, las que se refieren á la ilustración del libro en la época actual, en cuya especialidad no es posible dejar de mencionar, después de honorables precursores, al inglés Rackman y el español Urrabieta Vierge.

Es indudable que si quisiéramos tratar este punto, lo mismo que el relativo al desarrollo de la pintura en nuestra época, nos llevaría muy lejos, y, desde luego, fuera de la pauta que nos hemos trazado para condensar esta HISTORIA DEL ARTE, en cuyas páginas hemos intentado ponderar, en lo posible, no las firmas, sino las diferentes épocas y escuelas.

Son muchos los artistas contemporáneos de Europa y América, aun prescindiendo del Oriente, ahora en estado de renacimiento, que nos obligarían á llenar cuando menos de nombres ilustres estas páginas, pues en España mismo son en número considerable los artistas que han hecho brillar su nombre en el concurso universal. La concisión no consiente hacer aquí una lista, que además podría llevarnos á omisiones involuntarias. El tiempo depurará nuestra labor de hoy, como ha depurado las precedentes, y hará fácil una tarea que es hoy imposible.

maestros: Rodin y Meunier, y una legión de otros muy apreciables, como Falguiere, Klinger, Trubetzkoi y Clará.

En pintura, la generación romántica tiene por caudillo á Delacroix, que viene á substituir en influencia á David y le aventaja en el mayor interés que concede al color: sus temas son principalmente románticos y pasionales. El verdadero naturalismo moderno empieza con los paisajistas de la escuela de Barbizon: Corot, Millet, Rousseau, y su tendencia se ve acentuada por los impresionistas, los cuales proclaman, no sólo el naturalismo en el asunto, sino además en la técnica, procurando mezclar los colores en la retina del espectador en lugar de ennegrecer, con medias tintas, los tonos enteros de los colores. Los dos grandes maestros del impresionismo fueron Manet y Claudio Monet, á cuyo rededor se agruparon Sisley, Renouard, Renoir, Degas, Pissarro y la pintora Mary Cassat. Pronto el impresionismo, con su afectación de vulgaridad y realismo, provocó una reacción simbolista é idealista, cuya cabeza visible fué Puvis de Chavannes, el gran decorador, cuyos asuntos son algo alambicados, pero nobles y de correcto dibujo. A su lado figuran Henry Martin, Maurice Dinis, Bernard, y, entre ambas escuelas, Carrière.

En los demás países de Europa hay que citar, como figuras culminantes de la pintura del siglo XIX, el italiano Segantini, el suizo Böcklin, el belga Knoff, el alemán Stuck, los españoles Sorolla y Zuloaga, y los prerrafaelistas ingleses Rossetti, Hunt, Millais, Burne Jones y Watts.

Bibliografía.—VACHON: *Puvis de Chavannes*, 1896.—A. MICHEL: *Notes sur l'art moderne*, 1896.—MILLARD: *Rodin*, 1898.—MANET: *Manet et son œuvre*, 1902.—C. MACCLAIR: *The great french painters*, 1903. *The french impressionists*, 1903.—THOMPSON: *Millet and the Barbizon school*, 1903.—H. MARCEL: *La peinture française au XIX siècle*, 1905.—SCHMIDT: *Kunstgeschichte des XIX Jahrhunderts*, 1906.—E. MICHEL: *Les maîtres du paysage*, 1906.—R. DE LA SERREYNE: *Ruskin et la religion de la beauté*.—VIOLETT-LE-DUC: *Entretiens*.

FIN DEL TOMO TERCERO

ÍNDICE DE CAPÍTULOS

CAPÍTULO PRIMERO

LOS ORÍGENES DEL RENACIMIENTO. — LOS ESCULTORES PISANOS. — NICOLÁS DE PUGLIA Y SUS DISCÍPULOS. — LA EXPANSIÓN DE LA ESCUELA PISANA DE ESCULTURA.	I
--	---

CAPÍTULO II

LA PINTURA ITALIANA DEL SIGLO XIV EN ROMA Y FLORENCIA. — PIETRO CAVALLINI. — CIMABUE Y GIOTTO. — TADEO GADDI Y SUS DISCÍPULOS.	17
--	----

CAPÍTULO III

LA ESCUELA DE SIENA. — DUCIO, SIMONE MARTINI, LORENZETTI.	39
---	----

CAPÍTULO IV

LA ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO ITALIANO EN EL SIGLO XV. — LA CÚPULA DE FLORENCIA. — BRUNELLESCHI Y SUS DISCÍPULOS. — LEÓN B. ALBERTI EN MANTUA, RÍMINI Y ROMA. — EL LAURANA. — LA DECORACIÓN CUATROCENTISTA.	55
--	----

CAPÍTULO V

LOS GRANDES ESCULTORES TOSCANOS CUATROCENTISTAS. — LAS PUERTAS DEL BAPTISTERIO. — DONATELLO. — VERROCHIO. — JACOPO DELLA QUERCIA. — LOS DELLA ROBBIA. — LOS DECORADORES CUATROCENTISTAS. — LAS MEDALLAS.	77
--	----

CAPÍTULO VI

LA PINTURA FLORENTINA CUATROCENTISTA. — MASACCIO, FRAY ANGÉLICO, BENOZZO GOZZOLI, FILIPPO LIPPI, FILIPPINO, GHIRLANDAJO, BOTTICELLI, MELOZZO DE FORLI, PIERO DELLA FRANCESCA, PERUGINO Y PINTURICCHIO.	101
--	-----

CAPÍTULO VII

LA ARQUITECTURA ITALIANA EN EL SIGLO XVI. — BRAMANTE Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE ROMA. — MIGUEL ANGEL COMO ARQUITECTO. — LA ESCUELA ROMANA. — SU EXPANSIÓN EN EL NORTE DE ITALIA. — SANSOVINO Y PALLADIO.	143
---	-----

CAPÍTULO VIII

LA PINTURA ITALIANA EN EL SIGLO XVI, Á EXCEPCIÓN DE LA ESCUELA DE VENECIA. — LEONARDO Y SUS DISCÍPULOS. — LUINI, SODOMA. — RAFAEL. — SIGNORELLI. — LAS PINTURAS DE MIGUEL ÁNGEL. — ANDREA DEL SARTO. — CORREGIO.	171
--	-----

CAPÍTULO IX

LA ESCULTURA ITALIANA EN EL SIGLO XVI. — MIGUEL ANGEL ESCULTOR. — BENVENUTO CELLINI. — JUAN DE BOLOGNA.	209
---	-----

CAPÍTULO X

LA PINTURA VENECIANA EN LOS SIGLOS XV Y XVI. — LOS HERMANOS BELLINI, CARPACCIO, GIORGIONE, TICIANO, VERONÉS Y TINTORETTO.	225
---	-----

. REN

OS OR

. REN

IS OR

ARTI

ART

MADRID.—EL BARROCO EN LA DECORACIÓN.—EL ESTILO «MISIONES»
EN MÉXICO Y CALIFORNIA. 379

CAPÍTULO XVII

LA PINTURA ESPAÑOLA DESDE BERRUGUETE Á GOYA.—PANTOJA. EL GRECO.
MORALES. RIBERA. VELÁZQUEZ. MURILLO. VILADOMAT. GOYA. . . . 403

CAPÍTULO XVIII

EL RENACIMIENTO BARROCO EN INGLATERRA. EN HOLANDA Y LOS PAÍSES ES-
CANDINAVOS. EN LOS PAÍSES GERMÁNICOS Y EN RUSIA.—LA PINTU-
RA HOLANDESA.—FRANZ HALS. REMBRANDT. VAN DYCK. RUBENS. . 433

CAPÍTULO XIX

LOS ESTILOS LUIS XVI É IMPERIO EN FRANCIA.—LA REACCIÓN NEOCLÁSICA EN
INGLATERRA, ESPAÑA Y LOS DEMÁS PAÍSES DE EUROPA.—LA ESCUL-
TURA: CANOVA Y THORWALDSEN.—LA PINTURA FRANCESA NEOCLÁ-
SICA: DAVID, VIGÉE LEBRUN.—LA ESCUELA INGLESA: REYNOLDS,
GAINSBOROUGH, ROMNEY Y LAWRENCE. 457

CAPÍTULO XX

EL ARTE ROMÁNTICO EN ARQUITECTURA — LA REHABILITACIÓN DEL GÓTICO.—
LAS TENTATIVAS MODERNISTAS DE VIENA Y DARMSTADT.—LA ES-
CULTURA MODERNA: RODIN, FALGUIFRE, KLINGER, TRUBETZKOI,
MEUNIER.—LA PINTURA ROMÁNTICA: DELACROIX.—LOS PAISAJIS-
TAS DE BARBIZON: ROUSSEAU, COROT, MILLET.—LOS IMPRESIONIS-
TAS: MANET, MONET, DEGAS, WHISTLER.—LOS IDEALISTAS CON-
TEMPORÁNEOS: PUVIS DE CHAVANNES, SEGANTINI, HENRY MARTIN,
G. MOREAU.—LOS PRERRAFÆLISTAS INGLESES: ROSSETTI, BURNE
JONES, WATTS. 477

ÍNDICE DE GRABADOS

EL RENACIMIENTO

	<u>Págs.</u>
Antepecho de relieves y mosaicos. Baptisterio de Pisa.	1
Estatua de Federico II (Museo de Capua).	1
Busto de Pedro de la Vigna (Museo de Capua).. . . .	2
Adoración de los Reyes. Relieve del baptisterio. Pisa.	2
La Natividad. Relieve del baptisterio. Pisa.	3
Púlpito de Nicolás de Puglia. Baptisterio de Pisa.	3
Púlpito de la catedral de Siena, de Nicolás de Puglia y sus discípulos.	4
Detalle del púlpito de la catedral de Siena.	5
Fuente de Perugia, esculpida por Nicolás de Puglia y sus discípulos.	6
Arca sepulcro de Santo Domingo de Guzmán. Catedral de Bolonia.	7
Púlpito de San Andrés de Pistoia, por Juan de Pisa.	8
Púlpito de la catedral, por Juan de Pisa (Museo Cívico). Pisa.	9
San Miguel. Estatua del púlpito de la catedral de Pisa.	10
Juan de Pisa. Esculturas de soporte del púlpito de la catedral. Pisa.	11
Ciborio de Santa Cecilia de Transtévère. Obra de Arnolfo. Roma.	12
Ciborio de San Pablo extramuros. Roma.	13
Eva. Detalle del ciborio de la iglesia de San Pablo extramuros. Roma.	14
Relieves de la fachada de la catedral de Orvieto.	15
El Comercio. Relieve del campanile de Florencia.	16
Interior de la basílica alta de San Francisco. Asís.	17
Altar del siglo XIII con la leyenda de San Francisco (Museo de Pisa).	18
Crucifijo de la escuela de Giunta el Pisano (Museo de Pisa).	18
Tabla primitiva toscana (Museo de Pisa).	19
Pietro Cavallini. Ábside de San Jorge in Velabro. Roma.	20
Pietro Cavallini. La Anunciación. Santa María in Transtévère. Roma.	21
Pietro Cavallini. La Adoración de los Magos. Sta. María in Transtévère.	22
Pietro Cavallini. Frescos de Santa Cecilia in Transtévère. Roma.	23
Cimabue. La Virgen entre los ángeles y San Francisco. Asís.	24
Un ciudadano de Asís extendiendo su capa á los pies de San Francisco.	25
Templo romano de Asís.	26
Giotto. San Francisco y Pedro Bernardone. Basílica alta. Asís.	26
Giotto. San Francisco sosteniendo la Iglesia que se derrumba. Asís.	27
Giotto. El Papa en consistorio aprobando la regla franciscana. Asís.	27
Giotto. La danza de Salomé. Iglesia de Santa Croce. Florencia.	28
Giotto. <i>Noli-me-tangere</i> . Capilla de la Arena. Padua.	29
Giotto. La prueba de las varas. Capilla de la Arena. Padua.	30
Giotto. Los desposorios de la Virgen. Capilla de la Arena. Padua.	31
Los pretendientes de la Virgen. Iglesia de Karie-Djami. Constantinopla.	32
El gran sacerdote ante el altar. Karie-Djami. Constantinopla.	33
Orcagna. El triunfo de la Muerte. Cementerio de Pisa.	34
Orcagna. El Juicio final. Cementerio de Pisa.	35

Iglesia de los Santos Juan y Pablo y estatua de Colleone. Venecia.	90
Della Quercia. Palacio comunal. Siena.	91
Della Quercia. La creación de Adán. San Petronio. Bolonia.	91
Lucca della Robbia. Relieves de la Cantoría del Duomo. Florencia.	92
Lucca della Robbia. Madona de San Pierino (Museo Nacional). Florencia.	93
Juan della Robbia. Friso de las obras de misericordia. Hospital de Pistoia.	94
La Asunción. Iglesia del Santo Angelo. Nápoles.	95
Tabernáculo para hostias. Iglesia de Montserrat. Roma.	95
Agostino da Duccio. Madona (Museo Nacional). Florencia.	96
Agostino da Duccio. Madona (Museo del Louvre). París.	97
Pisanello. Medallas de Luis y Cecilia de Gonzaga.	98
Nicolás Florentino. Medalla de Alfonso de Este.	98
Medallas alegóricas de Antonino Pío y de fray Timoteo de Verona.	99
Medalla de Juan Andrés de Asti.	99
Pollajuolo. Inocencio VIII. Estatua que adorna su sepulcro. Vaticano.	100
Fray Angélico. La Adoración de los Reyes (Museo de los Uffici).	101
Masaccio. Adán y Eva. Iglesia del Carmen. Florencia.	102
Masaccio. Los Apóstoles repartiendo limosnas. Florencia.	103
Fray Angélico. La Natividad y los Desposorios de la Virgen. Madrid.	104
Fray Angélico. Adoración de los Reyes (Museo del Prado). Madrid.	105
Fray Angélico. Madona de la Estrella (Museo de los Uffici). Florencia.	106
Fray Angélico. Deposición de la Cruz. Convento de S. Marcos. Florencia.	107
Fray Angélico. Santo Domingo adorando al Crucificado. Florencia.	108
Fray Angélico. El Cristo peregrino. Convento de San Marcos. Florencia.	108
Fray Angélico. Sixto II entrega el tesoro de la Iglesia á San Lorenzo.	109
Fray Angélico. Fragmento de una escena de la vida de San Lorenzo.	109
Benozzo Gozzoli. Pintura al fresco. Cementerio de Pisa.	110
Benozzo Gozzoli. Construcción de la torre de Babel. Cementerio de Pisa.	111
Benozzo Gozzoli. Las Vendimias. Cementerio de Pisa.	112
Benozzo Gozzoli. La mujer de Lot. Cementerio de Pisa.	113
Benozzo Gozzoli. La mujer de Putifar. Cementerio de Pisa.	114
Benozzo Gozzoli. Fragmento del Viaje de los Reyes Magos. Florencia.	115
Benozzo Gozzoli. Cabalgata de los Reyes Magos. Florencia.	116
Gentile de Fabriano. Altar de la cabalgata de los Reyes. Florencia.	117
Filippo Lippi. La Virgen, el Niño y San Juan (Museo de Berlín).	118
Filippo Lippi. Madona (Museo de los Uffici). Florencia.	119
Filippo Lippi. Nacimiento (Museo de la Academia). Florencia.	120
Filippino Lippi. San Bernardo y la Virgen. Badía. Florencia.	121
Ghirlandajo. Adoración de los Pastores. Acad. de Bellas Artes. Florencia.	122
Ghirlandajo. Adoración de los Reyes. Hospicio de Inocentes. Florencia.	123
Ghirlandajo. Natividad de la Virgen. Santa María Novella. Florencia.	124
Botticelli. Marte y Venus. Galería Nacional. Londres.	125
Botticelli. Auto-retrato (Museo de los Uffici). Florencia.	125
Botticelli. Alegoría de la Primavera (Museo de los Uffici). Florencia.	126
Botticelli. Nacimiento de Venus (Museo de los Uffici). Florencia.	127
Botticelli. Fragmento del cuadro de la Calumnia. Florencia.	128
Botticelli. Minerva castigando al centauro (Museo Pitti). Florencia.	129
Botticelli. Adoración de los Magos. Galería de los Uffici. Florencia.	130
Botticelli. Madona con ángeles (Museo de Berlín).	131
Botticelli. Madona del Magníficat (Museo de los Uffici). Florencia.	131
Botticelli. Anunciación (Museo de los Uffici). Florencia.	131
Botticelli. Descendimiento de la Cruz. Pinacoteca de Munich.	132
Pietro della Francesca. Nacimiento. Galería Nacional. Londres.	133
Pietro della Francesca. Retrato (Museo Poldi-Pezzoli). Milán.	134
Melozzo de Forli. Sixto IV y el cardenal Riario. Vaticano.	135
Melozzo de Forli. El duque de Urbino. Miniatura. Biblioteca Vaticana.	135
Melozzo de Forli. Angel místico. Sacristía de San Pedro. Vaticano.	136
Perugino. Jesús entregando las llaves á San Pedro. Vaticano.	137
Perugino. San Miguel y la Virgen. Sala del Cambio. Perugia.	138
Pinturicchio. La Virgen de Alfonso de Borgia (Museo de Valencia).	139
Pinturicchio. La Resurrección. Disputa de Sta. Catalina. Vaticano.	140
Attavante. Miniatura de un manuscrito del Dante. Vaticano.	141

Decoración del teatro, Vicenza	169
talle de la capilla Chigi, Santa María del Pópolo, Roma.	170
de Vinci, El cenáculo de Santa María de las Gracias, Milán.	171
Un dibujo.	172
Dibujos.	173
La Gioconda (Museo del Louvre)	174
Auto-retrato, Biblioteca de Turín	175
ángeles transportando el cuerpo de Santa Catalina, Milán.	176
oración de los Magos, Iglesia de Saronno.	177
1. Auto-retrato, Monte Oliveto.	178
1. Éxtasis de Santa Catalina, Iglesia de Santa Catalina, Siena	179
s Tres Gracias (Museo Condé), Chantilly.	180
escos de la Farnesina, Venus y Júpiter, El carro de Venus	180
apostolarios de la Virgen (Museo Brera), Milán.	181
Madona del gran duque (Museo Pitti), Florencia.	182
mara de la Signatura, Estancias de Julio II, Vaticano.	183
agmento del Parnaso, Safo, Ariosto, Petrarca, etc. Vaticano.	184
guardia pontificia, Estancias de Julio II, Vaticano	185
talle de la Transfiguración, Pinacoteca Vaticana.	186
án y Eva (detalle de la decoración de las Logias), Vaticano.	187
trato del violinista, Academia de San Lucas, Roma.	188
Rafael, Retrato del cardenal Alidosi (Museo del Prado).	189
Rafael, Retrato de Juliano de Médicis.	190
Rafael, Auto-retrato, Id. de la Fornarina (Museo de los Uffizi), Florencia.	191
Lucas Signorelli, Detalles de la decoración de la capilla de Orvieto.	192
Signorelli, La Virgen y el Niño con San Juan (Museo de Berlín).	193
Miguel Angel.	194
La capilla Sixt	195
Miguel Angel.	196
Miguel Angel.	197

	Págs.
Miguel Angel. Dos profetas. Capilla Sixtina. Vaticano.	198
Miguel Angel. Cristo del Juicio final. Capilla Sixtina.	199
Andrea del Sarto. Auto-retrato. Galería Nacional. Londres.	200
Andrea del Sarto. Retrato de su esposa (Museo del Prado). Madrid.	200
Andrea del Sarto. La Virgen y el Niño (Museo de los Uffici). Florencia.	201
Corregio. <i>Noli-me-tangere</i> (Museo del Prado). Madrid.	202
Corregio. Dos ángeles. Detalles de la cúpula de la catedral. Parma.	203
Corregio. Coronación de la Virgen (Museo de Parma).	204
Corregio. Io (Museo de Viena).	205
Corregio. Ganimedes (Museo de Viena).	206
Rafael. Miniaturas del Bestiario del duque de Urbino. Bibl. Vaticana.	207
Plato de loza italiano.	208
Miguel Angel. Batalla de centauros (Museo Buonarroti). Florencia.	209
Miguel Angel. La Piedad. San Pedro del Vaticano.	210
Miguel Angel. La Virgen y el Niño (Museo Nacional). Florencia.	210
Miguel Angel. David. Academia de Bellas Artes. Florencia.	211
Miguel Angel. Un esclavo. Sepulcro de Julio II (Museo del Louvre).	212
Miguel Angel. Moisés. Sepultura de Julio II. S. Pietro in Vincoli. Roma.	213
Miguel Angel. Capilla de los Médicis. Florencia.	213
Miguel Angel. Retratos de los Médicis. Capilla medicea. Florencia.	214
Miguel Angel. La Noche. Sepulcro de los Médicis. Florencia.	215
Miguel Angel. El Día. Sepulcro de los Médicis. Florencia.	216
Miguel Angel. La Piedad. Catedral de Florencia.	217
Sepulcro de Miguel Angel. Santa Croce. Florencia.	218
Benvenuto Cellini. El Perseo. Loggia dei Lanzi. Florencia.	219
Benvenuto Cellini. Detalle del basamento del Perseo. Florencia.	220
Juan de Bologna. Mercurio (Museo Nacional). Florencia.	221
Juan de Bologna. Rapto de la Sabina. Loggia dei Lanzi. Florencia.	222
Benvenuto Cellini. Detalle de un candelabro. Iglesia de S. Pedro. Roma.	224
Ticiano. Amor sagrado y amor profano. Villa Borghese. Roma.	225
Juan Bellini. Madona entre San Pablo y San Jorge. Academia de Venecia.	226
Juan Bellini. Madona. Academia de Venecia.	227
Juan Bellini. El dux Loredán. Galería Nacional. Londres.	228
Antonello de Mesina. Auto-retrato. Galería Nacional. Londres.	229
Antonello de Mesina. Retrato (Museo de Nueva York).	229
Mantegna. La Circuncisión (Museo de los Uffici). Florencia.	230
Carpaccio. San Jorge. Scuola dei Schiavoni. Venecia.	231
Carpaccio. Una embajada. Academia de Venecia.	231
Carpaccio. Meditación de la Pasión (Museo de Nueva York).	232
Giorgione. La Madona entre S. Liberato y S. Francisco. Castelfranco.	233
Giorgione. Alegoría (Museo de los Uffici). Florencia.	234
Giorgione. La tempestad. Palacio Giovanelli. Venecia.	235
Giorgione ó Ticiano. La Virgen con su Hijo (Museo del Prado).	236
Giorgione. Retrato de Gatamelata (Museo de los Uffici). Florencia.	236
Giorgione. El caballero de Malta (Museo de los Uffici). Florencia.	237
Giorgione. Retrato de Giovanni Arrigo. Galería Cook. Richmond.	237
Ticiano. La Madona de la familia Pesaro. Iglesia dei Frari. Venecia.	238
Ticiano. La Presentación en el templo (Museo de la Academia). Venecia.	239
Ticiano. Asunción de la Virgen. Academia de Venecia.	239
Ticiano. El Concierto (Museo Pitti). Florencia.	240
Ticiano. La Música (Museo del Prado).	241
Ticiano. Danae (Museo del Prado).	242
Ticiano. Baco y Ariadna. Galería Nacional. Londres.	243
Ticiano. La Bacanal (Museo del Prado).	244
Ticiano. Retrato de la llamada Bella (Museo Pitti). Florencia.	245
Ticiano. Auto-retrato (Museo del Prado).	245
Veronés. Marte y Venus atados por Cupido (Museo de Nueva York).	246
Veronés. La Vanidad. Galería Corsini. Roma.	246
Veronés. Cena de Jesús en casa de Leví. — Un retrato.	247
Veronés. Adoración de los Reyes (Museo Brera). Milán.	248
Tintoretto. Mercurio y las Gracias. Palacio ducal. Venecia.	249
Tintoretto. Asunción de la Virgen. Academia de Venecia.	250

Puerta interior del colegio de San Luis, Tortosa.	278
Puerta del oratorio de la Sangre.—Patio del castillo de Albi. Lérida.	279
Claustros del convento de los Jerónimos de Belén. Lisboa.	280
Estatuas orantes de Carlos V y su familia. Escorial.	281
Estatuas de Felipe II y su familia. Escorial.	282
Estatua orante de la infanta Doña Juana. Descalzas reales. Madrid.	283
Domenico Fancelli. Sepulcro del inf. Don Juan. Santo Tomás de Avila.	284
Berruguete. Sepulcro del cardenal Tavera. Hospital de Afuera. Toledo.	285
Estatua de D. Antonio Gasco. Iglesia de Corral de Almaguer. Toledo.	286
Estatua de D. Martín Gasco. Iglesia de Corral de Almaguer. Toledo.	286
Estatua de D. Pedro Pacheco. Puebla de Montalbán. Toledo.	286
Estatua de D. F. Méndez de Arellano. Talavera de la Reina. Toledo.	286
Sepulcro de D. Ramón de Cardona. Bellpuig. Lérida.	287
Sepulcro de D. Ramón de Cardona (fragmento). Bellpuig. Lérida.	287
Sala decorada de un sepulcro de Escalona de la Albercha. Toledo.	288
Escalana de la torre Palleresa, Barcelona.	288
Detalle de la sillería alta del coro de la catedral de Toledo.	289
Id. Adoración de los Pastores. Id. de los Reyes. León.	290
Id. San Francisco. Catedral de Toledo.	291
Id. Cerro. Lérida.	292
Id. Catedral de Ciudad Real.	293
Id. Monasterio de Silos.	293
Id. Villanos.	294
Id. Amboise.	295
Id. Meillant.	296
Id. Nois. Fachada del tiempo de Luis XII.—Emblema.	297
Id. Nois. Fachada del patio del ala del tiempo de Francisco I.	298
Id. Nois. Emblema de Frar	98
Id. Nois. Chimenea con la	99

	Págs.
Planta del castillo de Chambord.	299
Chimeneas y lucernas. Castillo de Chambord.	300
Castillo de Chenonceaux.	301
Castillo de Ayaz-le-Rideau.	302
Castillo de Ayaz-le Rideau. Bóveda de la escalera.	303
Castillo de Saint Germain-sur-Laye.	304
Castillo de Chantilly.	305
Patio del Louvre (ángulo sudoeste), construído por Lescot.	306
Planta del Louvre y de las Tullerías.	307
Filiberto de l'Orme. Restos de las Tullerías después de la Commune.	308
Galería de Francisco I, por el Rosso. Fontainebleau.	309
Patio del palacio Bernuy. Tolosa.	310
Palacio de Uzés. París.	311
Palacio Lasbordes (interior del patio principal). Tolosa.	312
Palacio Sully. París. — Iglesia de la Dalbade. Tolosa.	313
Palacio Assezat. Patio interior. Tolosa.	314
Tribuna de las cariátides. Palacio del Louvre.	314
Tumba de Luis XII. Fragmento. Saint Denis.	315
Juan Goujon. Dos ninfas de su fuente. París.	315
Juan Goujon. Retrato de Diana de Poitiers. Louvre.	316
Clouet. Diana de Poitiers en el baño. Colección Cook. Richmond.	316
Retrato de Carlos de Amboise. — Tapicería francesa del siglo xvi.	317
Palacio de Pierre. Tolosa.	318
Vista del castillo de Heidelberg desde la orilla del Neckar.	319
Patio del castillo de Heidelberg.	320
Castillo de Heidelberg. Ala del tiempo del elector Otón Enrique.	320
Palacio comunal de Brema.	321
Casa de los mercaderes de paños. Brunswick.	322
Casas antiguas. Francfort. — Casa de Brema.	323
Casa antigua. Casa del ángel de oro. Hildesheim.	324
La Santa Cena. Retablo de la iglesia de San Jaime. Rotenburgo.	325
Alberto Durero. Auto-retrato (Museo del Prado). Madrid.	325
Alberto Durero. Auto-retrato. Pinacoteca de Munich.	326
Alberto Durero. Retrato de H. Imoff (Museo del Prado). Madrid.	327
Alberto Durero. Retrato de Jerónimo Holzschuler.	327
Alberto Durero. Adoración de los Magos (Museo de los Uffici). Florencia.	328
Alberto Durero. Adoración de los Magos. Biblioteca Albertina. Viena.	329
Alberto Durero. Lucrecia.	330
Lucas Cranach. La fuente de Diana (Museo de Cassel).	330
Lucas Cranach. Adán y Eva (Museo de los Uffici). Florencia.	331
Lucas Cranach. Retrato (Museo de Bruselas).	332
Lucas Cranach. Venus (Museo de Francfort).	333
Holbein. Cristo en el sepulcro (Museo de Basilea).	334
Holbein. Retrato de Bonifacio Amerbach (Museo de Basilea).	334
Holbein. Retratos de Jacobo Meyer y su esposa (Museo de Basilea).	335
Holbein. Retrato de un joven (Museo de Nueva York).	335
Holbein. Retrato de Enrique VIII. Galería Corsini. Roma.	336
Holbein. Retrato de Ricardo Southewell. Florencia.	337
Holbein. Retrato de un embajador. Galería Nacional. Londres.	337
Martín Lutero (Museo de Brunswick).	338

ARTE BARROCO

Niccolo Salvi. Fuente de Trevi. Roma.	339
Palacio Borghese. Roma.	340
Palacio Borghese. Jardín. Roma.	341
Bernini. Palacio Barberini. Roma.	342
Escalera del palacio Barberini. Roma.	343
Fernando Fuga. Palacio de la Consulta. Roma.	344
Bernini. Palacio de Montecitorio. Roma.	345
Borromini. Iglesia de Santa Inés, en la plaza Navona. Roma.	346

Watteau. <i>Dejeuner sur l'herbe</i> (Museo de Berlín).	372
Watteau. El jardín de Saint Cloud. Galería del Prado. Madrid.	373
Greuze. Inocencia. Galería Nacional. Londres.	374
El Columpio. Colección Wallace. Londres.	375
uis (Museo del Louvre).	376
éndulo de las tres Gracias. Colección Camondo. Louvre.	377
<i>anse à deux</i> . Tapiz de los Gobelinos. Colección Camondo.	377
La primera sesión de la modelo (Museo Jacquemart-André).	378
Sancti. Tejados con adornos barrocos.	379
El panteón-capilla de los reyes de España. El Escorial.	380
Colegio de los jesuitas. Planta. Loyola.	381
Nuestra Señora del Pilar. Zaragoza.	382
Seo, Zaragoza. — Torre de Santa Catalina. Valencia.	383
Santa María. Alicante.	384
La iglesia de San Juan. Valencia.	384
La colegiata de San Hipólito. Córdoba.	385
El altar de la iglesia de Belén. Barcelona.	385
Sanctuario de Nuestra Señora de la Gleba, cerca de Vich.	386
del Hospital. Barcelona.	386
El marqués de Dos Aguas. Valencia.	387
El hospicio provincial de San Fernando. Madrid.	387
La casa de Dalmases. Barcelona. — Escalera del palacio real. Madrid.	387
de Madrid (fachada que mira al Norte).	388
Altar de Santa María del Mar. Barcelona.	388
Altar barroco. Palafrugell.	389
Altar mayor y presbiterio de la catedral. Lima.	389
Púlpito de la iglesia de San Blas. Cusco.	390
La sacristía de la Cartuja vista desde la puerta de ingreso. Granada.	391
Patio de la casa del marqués de Solerich. Palma de Mallorca.	391

	Págs.
Patio de la casa del marqués de Vivot. Mallorca.	392
Patio de casa Olesa. — Patio de la casa Berga. Mallorca.	392
Entrada á los jardines de Alfabia. Palma de Mallorca.	393
Fuente de Vertumno. Jardines de Aranjuez.	393
Cama mallorquina de Son Moragues. Arcón taraceado de Sineu. Mallorca.	394
Relicario de la Santa Duda. Catedral de Gerona.	395
Candelabro de la catedral de Palma. Mallorca.	395
Brasero del Municipio de Barcelona (Museo del Parque).	395
Telas barrocas.	396
Fachada oeste de la catedral de Santo Domingo, Primada de América.	397
La Catedral. Bogotá. — La Catedral. La Habana.	398
Ruinas del convento de San Francisco, en la Antigua. México.	399
Detalle del campanario de San Francisco Acatepec, en Cholula. México.	399
Vasos de cerámica de la Puebla. México.	400
La Misión San Carlos. California.	401
Fachada moderna de estilo barroco español. California.	401
Busto del conde de Aranda. Cerámica de Alcora.	402
Velázquez. La Rendición de Breda (Museo del Prado). Madrid.	403
Berruguete. Predicación de San Pedro Mártir (Museo del Prado). Madrid.	404
Sanchez Coelho. Un fraile. Escorial.	405
Pantoja. Retrato de Doña Isabel de Valois (Museo del Prado). Madrid.	405
Morales. La Virgen y el Niño (Museo del Prado). Madrid.	406
Morales. Ecce Homo. Galería Corsini. Roma.	406
El Greco. Jesús Nazareno (Museo del Prado). Madrid.	407
El Greco. El hombre de la mano (Museo del Prado). Madrid.	407
El Greco. Retrato de un médico (Museo del Prado). Madrid.	407
El Greco. Retrato de un desconocido (Museo del Prado). Madrid.	408
El Greco. Santiago. <i>Hispanic Society</i> . Nueva York.	408
El Greco. La Sagrada Familia. <i>Hispanic Society</i> . Nueva York.	408
Ribera. Auto-retrato (Museo de los Uffici).	409
Ribera. Martirio de San Bartolomé (Museo Municipal de Barcelona).	410
Ribera. El sueño de Jacob (Museo del Prado). Madrid.	410
Velázquez. Los discípulos de Emaús. Colección Altman. Nueva York.	411
Velázquez. Adoración de los Reyes (Museo del Prado). Madrid.	411
Velázquez. Los Borrachos (Museo del Prado). Madrid.	412
Velázquez. La fragua de Vulcano (Museo del Prado). Madrid.	412
Velázquez. El almirante Pulido Pareja. Galería Nacional. Londres.	413
Velázquez. El rey Felipe IV (Museo del Prado). Madrid.	414
Velázquez. El infante Don Fernando (Museo del Prado). Madrid.	414
Velázquez. El infante Baltasar Carlos (Museo del Prado). Madrid.	415
Velázquez. Un infante. Colección Doria. Roma.	415
Velázquez. El papa Inocencio X. Galería Doria. Roma.	416
Velázquez. El cardenal <i>nipote</i> . <i>Hispanic Society</i> . Nueva York.	416
Velázquez. Don Sebastián (Museo del Prado). Madrid.	417
Velázquez. Don Antonio el Inglés (Museo del Prado). Madrid.	417
Velázquez. Pablillos de Valladolid (Museo del Prado). Madrid.	417
Velázquez. El Rey (Museo del Prado). Madrid.	418
Velázquez. El Conde-Duque (Museo del Prado). Madrid.	418
Velázquez. El Pintor (Museo del Prado). Madrid.	418
Velázquez. La reina Doña Mariana de Austria (Museo del Prado). Madrid.	419
Velázquez. La infanta María Teresa (Museo del Prado). Madrid.	420
Velázquez. Los Ermitaños (Museo del Prado). Madrid.	420
Velázquez. La Venus del espejo. Galería Nacional. Londres.	421
Zurbarán. Santa Casilda (Museo del Prado). Madrid.	422
Zurbarán. Adoración de los Reyes. Palacio de San Telmo. Sevilla.	422
Murillo. Auto-retrato. Galería Cook. Richmond.	423
Murillo. La Sagrada Familia del pajarito (Museo del Prado). Madrid.	423
Murillo. El Pastor (Museo del Prado). Madrid.	424
Murillo. La Concepción (Museo del Prado). Madrid.	424
Murillo. Los Niños de la concha (Museo del Prado). Madrid.	425
Murillo. La Concepción (Museo del Prado). Madrid.	425
Murillo. Dibujo de ángeles (Museo de Sevilla).	426

ila del trono de Napoleón I. Fontainebleau.	457
Armitorio de Napoleón I. Fontainebleau.	458
ney.	459
i del Panteón. París.	460
arís.	461
.	462
.	463
.	464
hington.	465
.	466
.	467

	Págs.
A. R. Mengs. El juicio de Paris. San Petersburgo.	468
David. Mme. Recamier. París. — Vigée Le Brun. Auto-retrato. Louvre.	469
Gérard. Amor y Psiquis. Louvre.	470
Ingres. La Fuente. Louvre.	471
Prud'hon. El rapto de Psiquis. Louvre.	472
Reynolds. Mrs. Bockburn con sus hijos. Galería Nacional. Londres.	473
Gainsborough. El niño vestido de azul.	474
Romney. Lady Hámilton. — Lawrence. Retrato de Mrs. Simmons.	475
M. Flaugier. Cúpula de la capilla del hospital militar de Barcelona.	476

ARTE CONTEMPORÁNEO

E. Steindl. Parlamento de Budapest.	477
Viollet-le-Duc. Patio del castillo de Pierrefonds.	478
Barry. El palacio de Westminster, ó casas del Parlamento británico.	478
Parlamento de Ottava. Biblioteca. Canadá.	479
Garnier. Escalera de la Gran Opera. París.	479
Seeling. Teatro municipal. Friburgo..	480
El Woolworth building. Nueva-York.	481
Estación del ferrocarril de Pensilvania. — Vestíbulo. Nueva York	482
Rude. La Marsellesa. Arco de la Estrella. París.	484
Carpeaux. La Danza. Opera de París.	484
Rodin. El Pescador. El Beso.	485
Rodin. La Edad de Bronce. Eva. Una vieja.	487
Klinger. Muchacha en el baño.	489
Trubetzkoi. Retrato de Tolstoi. — Meunier. Forjador.	490
Blay. Los primeros fríos. — Clará. La Diosa.	491
Gericault. La Balsa de la Medusa (Museo del Louvre)	492
Gros. Bonaparte visitando á los apestados de Jaffa.	492
Raftet. Los soldados gruñan... (dibujo litográfico).	493
Delacroix. Las matanzas de Scio.	493
Boissard. La retirada de Moscou. — E. Meissonier. 1814!	494
Corot. Paisaje (Museo de Nueva York).	495
Rousseau. El Sendero (Museo de Nueva York).	495
Millet. El Cribador. El Ángelus (Museo del Louvre).	496
Courbet. Un entierro en Ornans (Museo del Louvre).	497
Rosa Bonheur. La feria de caballos (Museo de Nueva York).	497
Regnault. El general Prim (Museo del Louvre).	498
Manet. Olimpia (Museo del Louvre)..	498
Manet. La dama de la cotorra (Museo de Nueva York).	499
Whistler. Un retrato (Museo de Nueva York).	499
Sisley. Iglesia rural en día lluvioso..	500
Claudio Monet. La iglesia de Vernon.	500
Pissarro. El Boulevard Montmartre.	500
Mary Cassat. Madre é hija (Museo de Nueva York). — Renoir. El Baile.	501
Degas. Las Bailarinas (Museo de Nueva York). — Las Bailarinas en la barra.	502
Cezanne. Vista de Soptenne.	504
Puvis de Chavannes. El Otoño (Museo de Lyon).	504
Puvis de Chavannes. El canto del Pastor (Museo de Nueva York).	505
E. Carriere. La familia.	505
Laermans. Después de la jornada. — Courtens. La Pastora.	506
Böcklin. La queja del pastor.	507
Zorn. Auto-retrato. — Wenig. Doncella rusa.	508
Fortuny. Señorita española — Batalla de Tetuán (fragmento).	509
Zuloaga. Mis primas (Museo de Barcelona).	510
Sorolla. Pareja valenciana (Museo de Barcelona).	510
Turner. El viejo «Temerario» en el Támesis. — El Arroyo. Londres.	511
Holman Hunt. La luz del mundo.	512
Dante G. Rossetti. Lady Lilith (Museo de Nueva York).	513
E. Burne Jones. El Juego.	513
Watts. Esperanza.	514

PAUTA

para la colocación de las láminas

LÁMINA I. . . .	Cimabue. La Virgen con los ángeles (Museo de la Academia de Bellas Artes). Florencia..	25
II.. . .	Giotto. Retrato de Dante Alighieri. Capilla del palacio del Podestá. Florencia..	29
III. . . .	La Virgen con el Niño. Escuela de Siena. Catedral de Barcelona..	53
IV. . . .	Brunelleschi. Interior de la iglesia del Santo Espíritu. Florencia.— Interior de la iglesia de San Lorenzo. Florencia..	65
V.. . .	Vista exterior del castillo de Este. Ferrara..	69
VI. . . .	Ghiberti. Relieves de las puertas del Baptisterio de Florencia.— La Creación. Creación de Adán y Eva, el pecado original y la expulsión del Paraíso.— Cain y Abel. La choza de Adán. Abel arando. Cain y su rebaño. Los dos sacrificios. Cain mata á Abel.	81
VII. . . .	Donatello. Estatua de Gata-melada. Padua.— Verrochio. Estatua de Colleone. Venecia..	89
VIII.. . .	Botticelli. Alegoría de la Primavera (detalle). Las tres Gracias (Museo de los Uffizi). Florencia..	125
IX. . . .	Miguel Angel. Abside de San Pedro de Roma. (El coronamiento barroco es obra del siglo XVII.)	157
X.. . .	Leonardo de Vinci. La Virgen de las Rocas. Galería Nacional. Londres..	173
XI. . . .	Rafael. Detalle de la Escuela de Atenas. Platón y Aristóteles. Cámara de la Signatura. Estancias de Julio II. Vaticano..	189
XII. . . .	Rafael. La Transfiguración. Pinacoteca Vaticana..	193
XIII. . . .	Miguel Angel. Detalles de la bóveda de la capilla Sixtina. Roma.— A. Dios en el cuarto día de la Creación.— B. Adán recibiendo la vida del dedo de Dios..	197
XIII bis.	Miguel Angel. Dibujo para la capilla Sixtina (Museo de los Uffizi).	201
XIV.. . .	Giorgione. Venus dormida (Museo de Dresde).— Giorgione. Concierto campestre (Museo del Louvre).— Ticiano. Venus del duque de Urbino (Museo de los Uffizi).— Ticiano. Venus y el Amor. Florencia..	233
XV. . . .	Veronés. Apoteosis de Venecia. Palacio ducal..	245
XVI.. . .	Techo del palacio de la Aljafería. Zaragoza..	281
XVII. . . .	Sepulcro de los Reyes Católicos y de sus hijos Don Felipe el Hermoso y Doña Juana la Loca, en la Capilla Real, ó de los Reyes, de la catedral de Granada..	285
XVIII.. . .	J. Martínez Montañés. Cristo en la Cruz. Catedral de Sevilla..	289
XIX.. . .	Francisco Becerril. Custodia. <i>Hispanic Society</i> . Nueva York.— Enrique de Arfe. Custodia. Catedral de Toledo..	293
XX. . . .	Castillo de Chambord.— A. Conjunto de lucernas y chimeneas del cuerpo central.— B. Escalera de honor..	301
XXI.. . .	Tumba de Luis XII y Ana de Bretaña, en Saint Denis. Francia..	313
XXII.. . .	Juan Goujon y Lescot. Fuente de las Ninfas. París..	317
XXIII.. . .	Alberto Durero. San Juan y San Pedro. San Pablo y San Marcos. (Museo de Munich)..	333
XXIV.. . .	Bernini. Extasis de Santa Teresa de Jesús. Iglesia de Santa Maria de las Victorias. Roma..	353
XXV. . . .	Pajou. Busto de Mme. Dubarry..	377
XXVI.. . .	Fachada de la catedral de Santiago de Galicia..	385
XXVII.. . .	El Greco. San Mauricio (Museo del Escorial)..	409
XXVIII.. . .	El Greco. Enterramiento del conde de Orgaz. Iglesia de Santo Tomás. Toledo..	413
XXIX.. . .	Velázquez. Cristo en la Cruz (Museo del Prado). Madrid..	417
XXX. . . .	Velázquez. Retrato de la hija del pintor. <i>Hispanic Society</i> . Nueva York..	421
XXXI.. . .	Auto-retrato de Velázquez (Museo de los Uffizi). Florencia..	425
XXXII.. . .	Estilo barroco-germánico. Interior de un palacio decorado con pinturas y tapices de los Gobelinos..	441
XXXIII.. . .	Rembrandt con su esposa Saskia. Auto-retrato. Galería Real de Dresde..	445
XXXIV.. . .	Rubens. La caída de los condenados. Pinacoteca de Munich..	453
XXXV.. . .	Lawrence. Retrato de señora..	473
XXXVI.. . .	Gaudí. La Sagrada Familia. Puerta de la Natividad. Barcelona..	481
XXXVII.. . .	Whistler. Retrato de Miss Alexander..	503

